

Miklós Salyámosy (Szeged)

## Der Jugendstil im organischen Prozeß der deutschen Literatur

Mit ‚Jugendstil‘ hat man zuerst eine gewisse Art bildender Kunst, innerhalb derselben eher Kunstgewerbe oder Gebrauchskunst bezeichnet. Als Zeitspanne für seinen Höhenflug, seine Vorherrschaft oder Blüte bestimmte man schon 1935 die Zeit zwischen 1897 und 1902: "Als der entscheidende Zeitraum wird die Ära zwischen 1897 und 1902 bezeichnet, also von der Münchener Kleinkunstausstellung bis zum Tode Eckmanns, dem Ende des ‚deutsch-naturalistischen Jugendstils‘." <sup>1</sup> Im zum ersten Mal 1935 gedruckten grundlegenden Aufsatz Dolf Sternbergers, der ebenso die Literatur noch nicht in den Begriff einbezieht, ist von "fünf oder zehn Jahren um die Jahrhundertwende" die Rede. <sup>2</sup> Die den Jugendstil im Kunstgewerbe oder der Graphik vor Augen haben, wie jüngst Friedrich Ahlers-Hestermann, halten an dieser Zeitbestimmung bis heute fest.

Seitdem ‚Jugendstil‘ als Periodenbezeichnung auch für die Literatur in Anspruch genommen wird, umfassen die Jahreszahlen einen größeren Zeitraum. In ihrer orientierenden und inhaltsreichen Dokumenten-

sammlung sprechen Erich Ruprecht und Dieter Bänisch von einer "losen Zeitbestimmung" von 1890 bis 1910. In der allgemeinen Charakterisierung des Inhalts der von ihnen veröffentlichten "Manifeste" fällt das Wort über Jugendstil zwar nicht, und es ist auch klar, daß sie in ihrem Sammelband auch die Heimatkunst meinen, trotzdem ist darin die Rede vor allem über den Jugendstil in unserem Verstand: Die Dokumente "haben gegenüber den naturalistischen Tendenzen und Positionen ihre Gemeinsamkeiten, so etwa im Zurückdrängen der sozialen Frage und einer neuen Akzentuierung der bürgerlichen Individualität, in der Ersetzung des Prinzips experimenteller Beobachtung und Beschreibung durch den Ausdruck subjektiver Innerlichkeit oder einen historisierenden Willen zur Form an sich; im Lob der Heimat, Volk und Nation oder der Zönakel gebildeter Kenner; im Rückzug aus der Großstadt in die Provinz."<sup>3</sup> Das bisher letzte gewichtige Wort dazu fällt im großzügigen und langatmigen Versuch Herbert Lehnerts, der wenigstens in seiner geäußerten Absicht die ganze deutsche Literatur von 1890 an unter den Aspekt des Jugendstils stellt, wobei die obere Zeitgrenze wegen der Schilderung des Übergangs in den Expressionismus unbestimmt bleibt, eine Fixierung des Endes auf die Zeit um 1910 jedoch nicht ausschließt.

Heute gilt auch die Internationalität dessen,

was deutsch Jugendstil (in Süddeutschland und im durch das Süddeutsche beeinflussten Kulturgebiet manchmal oder konsequent ‚Sezession‘) heißt, als allgemeines Wissensgut. Dabei denken wir hier nicht in erster Linie etwa an ‚l'art nouveau‘ (in der Kunst) und Gabriele d'Annunzio (in der Literatur), sondern an die Vorläufer in England, weil es uns nicht so sehr um die Gemeinsamkeit der Formen, sondern um die Gemeinsamkeit der Ursachen und des Bewußtseins hinter den Formen geht. Was die Gleichzeitigkeit der auslösenden Faktoren und der ausgelösten Phänomene anbelangt, sind die Präraffaeliten ‚gleichzeitig‘ wie die deutschen Jugendstil-künstler in ihrem Ambiente: ‚gleichzeitig‘ zur Industriegesellschaft im jeweiligen Lande.

Und die Kunst der Präraffaeliten ist "geboren aus ‚Lebensangst und Melancholie‘, als eine Flucht vor dem beginnenden Industriezeitalter der viktorianischen Ära ins Mittelalter."<sup>4</sup> Sie waren genauso großstadtfeindlich wie die späteren Deutschen. und besonders vielsagend scheint uns, daß die literarischen Formen der englischen Bewegung, bei gleichbleibenden Auslösern, gegebenenfalls eher an die Fluchtrichtung der Heimatkunst, sogar nicht ganz ohne die nationale Komponente, als des Jugendstils erinnern: "George MacDonald, Lewis Carroll und William Morris schufen die Gattung des phantastischen Romans im Zeitalter der ersten industriellen

Revolution in England. Zumal Morris, der sozialistische Philantrop und geniale Designer des Jugendstils, wandte sich im Alter enttäuscht vom vermeintlichen technischen Fortschritt ab und träumte sich in seinen letzten Lebensjahren in eine von nordischen Sagen inspirierte Kunstwelt, in der kein Fabrikschornstein, kein Proletarier-Elend die erhabenen, archaischen Konflikte zwischen dem Guten und Bösen stören durften."<sup>5</sup>

Wir sind sogar mit den damaligen deutschen Beteiligten einverstanden, die in nach- und/oder außernaturalistischen Tendenzen in der französischen Literatur und Kunst Repräsentanten des Neuen gesehen haben, wenn sie ihr Neuerertum auch nicht Jugendstil nannten, zum Teil nicht nennen konnten, da noch nicht einmal die Zeitschrift Jugend, die der Tendenz den Namen gab, existierte. Den entsprechenden Autorennamen begegnen wir z. B. bei Hermann Bahr schon 1892 in einem Aufsatz "Satanismus": Huysmans, Barbey d'Aurevilly und Felicien Rops, denen u. a. eine "mystische Neigung nach erdenfernen, reinen, heiligen Paradiesen" zugeschrieben wird."<sup>6</sup> (117); in bezug auf Huysmans spricht Hermann Bahr vom "entrüsteten, trostlosen und schadenfrohen Ekel", von "erbitterter Verachtung der Natur" und "seiner brünstigen Gier nach dem Künstlichen". (116, hvgh. von mir M. S.) Hans Hinterhäuser meint in unseren Tagen auch vor allem die Franzosen, wenn er feststellt:

"Die Wahrnehmung einer ,unheilbaren' Entfremdung zwischen dem künstlerisch schaffenden Subjekt und der Gesellschaft war in der Tat vielerorts ins Bewußtsein der Künstler gedrungen."<sup>7</sup>

Einen Künstler mit zu seiner Zeit durchschlagender Wirkung können wir für einen echten Vorläufer halten, in dem Sinne, daß wir seinen Auszug aus der abgelehnten Wirklichkeit nicht eindeutig aus der ihn umgebenden Industriewelt erklären können, bei dem also die Kunstinhalte und -formen selbst von der Jugendstilhaftigkeit eindeutiges Zeugnis abgeben, ohne daß wir uns auf den gemeinsamen Auslöser berufen könnten: Arnold Böcklin. Jugendstilhaft ist bei ihm das Symbolische in an die Natur erinnernden aber nicht naturtreuen menschlichen, tierischen und pflanzlichen Figuren, in ihrem Ensemble und ihrer Anordnung, und daß das Symbolische auf eine andere, künstlerische und künstliche Schönheit hinweist, mithin die Welt des schönen Scheins heraufbeschwört. Auffallend ist seine Beliebtheit bei Autoren in der späten Phase des Naturalismus wie z. B. bei Wilhelm von Polenz, für den er schlechthin als absoluter Gipfel der Malerei galt oder bei anderen, die als Zeitgenossen des Jugendstils in seiner Sphäre gesehen werden können. Wir lesen über Hofmannsthal: Der Tod des Tizian "enthält einen entzückenden Prolog, eine nachdenkliche Darstellung seelischen und künstlerischen Wachsens und einen

Hymnus auf die mythisch schöpferische Macht Tizians. Aber Tizian ist nur Vorwand: der Zauberer, dem so eifrig gehuldigt wird, heißt Böcklin."<sup>8</sup> An Böcklin mag auch Julius Langbehn gedacht haben, als er "die Absicht vieler heutiger Maler" lobte, "von der kahlen und oft so brutalen Prosa des Lebens der Gegenwart absehen zu wollen."<sup>9</sup> Und wenn wir bis Böcklin vorgedrungen sind, und damit wir zur noch besseren Klarheit bringen, was wir meinen, weisen wir auf die jugendstilhafte Esoterik des grotesk-tragischen bayrischen Königs Ludwig II. hin, auf seine Flucht vor der mächtig drängenden Industrialisierung und Technisierung in die Welt einer historisch gemeinten fast überirdischen Schönheit, die er immerhin zu errichten strebte, in das Zönakelleben unter den Getreuen, zur für ihn die Kunst schlechthin verkörpernden Person Wagners und zur Zauberkraft seiner Musik. Ähnlich fühlen wir uns durch die Praxis der Autoren, im Romangeschehen für sich selbst oder im Zusammenhang mit der Handlung symbolische Bilder vorzustellen - z. B. bei Carl Hauptmann, der sonst ganze Werke im Geiste und im Formbereich des Jugendstils schuf wie Die Austreibung (1905) oder Die armen Besenbinder (1913) - an die malerische Eigenart Franz von Stucks erinnert, also eine Art Kunstpraxis, die in den Randzonen des Jugendstils ihren Platz hat.

Vom Jugendstil in der Literatur spricht man mit synthetisierendem Anspruch seit den 50er Jahren. Heute wird die Hypothese über eine Periode Jugendstil zwischen Naturalismus und Expressionismus weitgehend akzeptiert.

Der Begriff Jugendstil in der Literatur hat drei Ebenen. Sie haben einiges auch mit der chronologischen Abstufung der Entstehung des heute existierenden Begriffs zu tun, die zugleich dem Prozeß der Verselbständigung des Literarischen vom Malerischen und Kunstgewerblichen gleichzusetzen ist.

Auf der untersten Ebene wird als literarischer Jugendstil verstanden, was in der Literatur direkt auf den Jugendstil in der Malerei und Graphik bezogen werden kann. Dazu gehören lyrische Prosatexte Max Dauthendeys schon aus der ersten Hälfte der 90er Jahre, die - für sich stehend - als Nachempffindungen wirklicher oder möglicher Gemälde Böcklins gelten können und auf jeden Fall uns in eine Welt des Scheins führen, die von figurativen Elementen zusammengesetzt und im einzelnen und noch mehr in ihrem Ensemble stilisiert wirken. Wie dies sogar für einen Abschnitt eines episch gedachten Werks im ganzen gelten kann, wollen wir mit Hilfe einer Beschreibung einer Episode im Roman d'Annunzios Le vergini delle rocce (1895) aus der Feder Hans Hinterhäusers zeigen: "Sein Held unternimmt mit drei praeraffaelitischen Jungfrauen eine Bootsfahrt

zum wasserumspülten Ruinenort Linturno, man gelangt durch Beete von Seerosen auf eine Insel und begegnet auf Sarkophagen und in einer verfallenen Basilika einem floral verschönten Miteinander von heidnischen und christlichen Relikten ...". Er fügt noch hinzu: "Ich wüßte in der italienischen Literatur kein zweites Beispiel für ein derart massiertes Auftreten der europäischen Jugendstiltopik."<sup>10</sup> Im weiteren rechnen wir in diese Kategorie der der Malerei verpflichteten Literatur Beschreibungen von wirklichen oder von den Figuren von Prosawerken gemalten fiktiven Menschendarstellungen symbolischen Inhalts zunächst bei Wilhelm von Polenz, dann auch bei Heinrich Mann oder Carl Hauptmann bzw. Wiedergaben von Träumen, die als solche Bilder wirken. Für die letzteren zwei Beispiele. Das erste von Wilhelm von Polenz in seinem ersten Roman Sühne (1891). Dazu zuerst seine Lobpreisung Böcklins, die wirkt, als ob der Autor die Kenntnisnahme des Jugendstils schon hinter sich hätte: "seine rätselhaften Frauengestalten ließen sich durch das profane Geschwätz /der kunstunverständigen Besucher einer Ausstellung/ nicht in ihrer ambrosischen Seligkeit stören; mochten die da unten doch ihren schwachen Menschenwitz an ihnen üben, ihre Existenzfähigkeit anzweifeln, sie, die Kinder einer schönen Welt, wußten ja doch, daß es auch auf der Erde eine Stätte gibt, wo Wesen wie sie existieren, nämlich in der Phantasie des Genies."<sup>11</sup> (150) In einem späteren Ab-



schnitt des Romans ,malt' dann sein Protagonist im Traum: Er genießt "paradiesische Freuden" "in wonnentrunkener Umarmung", es waren "nur glutvolle Rosen, sehnsuchtsvoll rankende Winden, hingebend schmiegsame Palmen zu Zeugen ihrer Liebeslust, umfächelt von kosenden, mit berausenden Wohlduft erfüllten Lüften, umschwebt von fernen Gesängen seliger Chöre (...)." (301) Gut zehn Jahre später träumt Thomas Truck bei Felix Hollaender: "die Frauen, die Kränze in den Haaren hatten und bunte, verwegene Trachten trugen, wandten und drehten sich so schnell, wirbelten so unaufhaltsam, kreisten so ungetüm, daß ihm schwindelig wurde."<sup>12</sup> In diesem Bereich wollen wir auch die Milieus gehobenen Seinsinhalts sehen, die aus künstlerischen Bauelementen und aus in ihrer Auswahl und Anordnung stilisiert wirkenden Naturdetails zusammengesetzt (wie Park, Kunstgarten, Paläste, Terrassen u. a.) oder menschenähnliche aber nicht menschliche Figurengruppen sind. (Bei Hugo von Hofmannsthal, Stefan George, Gerhart und Carl Hauptmann, später auch dem frühen Ernst Barlach.) Als solche fassen wir z. B. die mythischen Gestalten in der Ver-sunkene Glocke auf.

Auf der zweiten Ebene der Inhaltsmöglichkeiten des Begriffs stehen literarische Werke oder sogar Lebenswerke, die sich mit Termini und Kategorien beschreiben und analysieren lassen, welche aus dem

Jugendstil in den bildenden Künsten gewonnen wurden. Darauf beruhen die beachtlichen Bemühungen Jost Hermands und Richard Hamanns, Jugendstil in der bildenden Kunst und in der Literatur miteinander in Deckung zu bringen. Als Zuordnungskategorien und Hilfswörter der Analyse werden auf dieser Ebene Bezeichnungen wie, ‚Stilisierung‘, ‚Symbolisierung‘, ‚Rhythmisierung‘, ‚stilisierte Natur‘ oder das ‚Pflanzliche‘, ‚Vegetabile‘, ‚Rankende‘ usw. verwendet. Der Versuch der Beschreibung des Jugendstils orientiert sich hier letzten Endes auf Stilmerkmale, daher ist der Vorschlag Jost Hermands verständlich, für ‚Jugendstil‘ „Stilkunst“ einzusetzen. Er hat auch sonst im Sinne des von ihm empfohlenen Terminus gemeint: „Gerade auf diesem Gebiet /auf dem des Jugendstils/ entscheidet nicht die Idee als solche, sondern die künstlerische Form, in der sie erscheint.“<sup>13</sup> Für unseren Begriff des Jugendstils ist diese Verengung auf den Stil, wie wir gleich sehen werden, unannehmbar, man kann aber mit ihrer Hilfe sehr konkrete und ergebnisreiche Untersuchungen durchführen, wie es Horst Fritz am lyrischen Werk Richard Dehmels demonstriert hat.“<sup>14</sup> Für diese Auffassung und für diese Art von Analyse sind bei ihm Sätze wie folgt charakteristisch: „das ‚Gewohnte‘ wird ‚sonderbarer‘ und schließlich - geradezu in Analogie zum bildnerischen Jugendstil - in der Verdichtung raumillusionistischer Nuancierungen zur holzschnittarti-

gen und flächigen Konturierung der Gegenstandswelt, wie sie im Bild der klarer vom Himmel sich abhebenden Baumwipfel assoziiert wird" (135); dies anhand des Gedichtes "Manche Nacht". Oder bei der Analyse des Gedichts "Venus Pandemos": "Die realen Gegenstände werden zu einer einzigen Sinnesqualität verkürzt und, auf diese Weise aus ihrem Bezugssystem gelöst, in neue ungegenständliche Bildzusammenhänge verwoben." (124) Walter Benjamin hat seine Ablehnung Stefan Georges in diesem Kategorienbereich formuliert und ist vom Stil unmittelbar zum Bewußtseinsmäßigen vorgestoßen: "Rudolf Borchart (...) hat (...) auf eine nicht geringe Anzahl machtloser und verfehlter Strophen /Stefan Georges/ den Blick gelenkt. /.../. Es will aber im Grunde das gleiche sagen, wenn etwas wie ein ‚Stil‘ in den Gedichten Georges mit einer Drastik sichtbar geworden ist, die bisweilen ihren Gehalt verdrängt und in den Schatten stellt. (...). Es ist der Jugendstil; mit anderen Worten der Stil, in dem das alte Bürgertum das Vorgefühl der eigenen Schwäche tarnt (...). Man hat von den gequälten Ornamenten, die damals Möbel und Fassaden überzogen, gesagt, sie stellten den Versuch vor, Formen, die erstmals in der Technik zum Durchbruch kamen, ins Kunstgewerbliche zurückzubilden. Der Jugendstil ist in der Tat ein großer und unbewußter Rückbildungsversuch. In seiner Formsprache kommt der Wille, dem, was bevorsteht, auszuweichen, und die Ahnung,

die sich vor ihm bäumt, zum Ausdruck."<sup>15</sup> Die ziemlich weite Verbreitung dieses aus der bildenden Kunst abgeleiteten Jugendstil-Bildes und die dazu gehörende Praxis des analytischen Verständnisses hat immerhin das Ergebnis gezeitigt, daß wir bei einzelnen Sätzen auf den ersten Blick nicht ohne weiteres sagen können, ob es sich um Literatur oder Kunst handelt, und diese Beliebigkeit hat in der Tat in der Wirklichkeit der Kunst und der Literatur ihre Grundlage: ",Stilisieren' war um die Jahrhundertwende in allen Ländern ein ungemein wichtiger Begriff. Man hat darunter etwa zu verstehen die vereinfachende, Zufälligkeiten unterdrückende, Gesetzmäßigkeiten hervorhebende Umformung des Naturvorbildes, seine Einordnung in einen gegebenen Raum oder einen bestimmten Rhythmus, die Anpassung an ein Material."<sup>16</sup> Kenner der Materie meinen sogar Rückwirkungen der Literatur auf die Sphäre des bildend-künstlerischen feststellen zu können: Fidus' (Hugo Höppeners) Architekturphantasien werden eine "Jugend, Schönheit und Lebenslust beschwörende Utopie" genannt, bei denen "als höchste Steigerung des Tanzes das Liebesspiel den unausgesprochenen Höhepunkt bildet, ähnlich wie in Wedekinds 1903 erschienener Erzählung, ;Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen', die Fidus vermutlich gelesen haben dürfte."<sup>17</sup> Wenn wir ,Stil' im weitesten Sinne auch als ,Erzählstil' nehmen und

auch noch Themenwahl darunter subsumieren, kann dieser Begriff viel leisten. Dies benutzt Jost Hermand auch selbst, wenn er meint: "Immer wieder zieht sich Fidus einfach in die Rumpelkammer des Erhabenen zurück und greift dort jene heroisch-germanischen, antiken oder höflich-mitteralterlichen Stoffe auf, die auch Dichter wie George, Stucken /früher erwähnt: Mombert/ und Paul Ernst begeisterten."<sup>18</sup> Man kann damit auch noch Hofmannsthal durch eine "fast allzu penetrante Symbolik, ein(en) Legendenton" erfassen, "der die Werke (Der Kaiser und die Hexe, Das Bergwerk von Falun) deutlich als solche des Jugendstils lokalisiert."<sup>19</sup> An der Grenze des noch stilistisch voll Erfassbaren und des schon Inhaltlichen steht die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke; es wäre schwer zu entscheiden, ob schon im Titel selbst das Begriffspaar "Liebe und Tod" nur eine Stilgeste ist oder doch ins Jugendstilhaft-Inhaltliche hinüberreicht. Wie der typische Jugendstiltopos ,Liebe und Tod' im Inhaltlichen verankert werden kann, zeigt Herbert Lehnert: "Die Jugendstilerotik sucht /.../ mit dem Elementarthema /Erotik/ unter die unsicher gewordene soziale Oberfläche zu dringen, also eine den Menschen bindende Sicherheit im Elementaren zu zeigen, das daher nicht verfälscht werden darf. In dem Protest gegen gesellschaftliche Verbiegungen des Liebesbedürfnisses meldet sich ein kosmisches Freiheitsgefühl. Der Kult

des Lebens schien Trost und Zuflucht zu bieten in einer Zivilisation, die ein immer dichter werdendes Netz der Organisation über die elementare Welt zog. Liebe und Tod erschienen als Grenzen der Rationalität /.../.<sup>20</sup> Die Grenze zwischen Stilistischem und Inhaltlichem ihrerseits zeigt wohl an, daß diese Gedankenfolge auf jeden Fall eher die Dimensionen der Göttinnen von Heinrich Mann als die der Weise von Liebe und Tod deckt: Dort hat ‚Liebe und Tod‘ wirklich einiges mit dem Elementaren und noch etwas mehr mit dem programmatisch verkündeten Irrationalen zu tun.

Für unser Jugendstil-Verständnis reicht jedoch nicht einmal diese großzügige Erweiterung des Stilistischen aus. Es ist möglich, Jugendstil auch im Inhalt festzumachen, und sogar nur eine Hypothese, die vom Inhaltlichen ausgeht, wird der Wirklichkeit gerecht und ermöglicht ein Jugendstil-Bild, das den Forderungen der Literaturgeschichte genügt.

Dieser Inhalt besteht in der gegebenen Form nur für diese Jahre charakteristischen Verhältnis zur Wirklichkeit. Die eigentliche Wurzel dieses Verhältnisses ist das Bedrücktsein vor "einer Wirklichkeit, die als chaotisch, widervernünftig, sinnlos, bürgerlich-mittelmäßig und plebejisch"<sup>21</sup> erschien, und zwar den Künstlern und den Intellektuellen, die "allen Grund hatten, sich als ohnmächtige Opfer eines sprunghaften Prozesses der Industrialisierung, Mecha-

nisierung und Rationalisierung zu sehen, der Geist und Kunst verschlingen drohte."<sup>22</sup> (161) Wir wollen hinzufügen: nicht nur und nicht einmal in erster Linie "Geist und Kunst", sondern das Individuum und ein menschenwürdiges Leben. Hans Hinterhäuser spricht auch von Lebensangst und von ihrer Folge, der Flucht: von der Lebensangst des fin de siècle, von seinem "Aufbegehren gegen eine gegenständliche Entwicklung, die weder aufzuhalten noch rückgängig zu machen war, seine(r) Flucht in ein verkrampftes Exilbewußtsein, seine(n) Selbstvernichtungsphantasien, seine(m) Versuche, aus dem ,bagne matörialiste' zu entkommen, die Oberflächendimension der ,Realität' zu durchstoßen und eine mythisch-religiöse Tiefenschicht zu erreichen." (7/8) Daß diese Entwicklung - nach seinem Dafürhalten - "weder aufzuhalten noch rückgängig zu machen war", unterscheidet auf dieser Ebene des Inhalts den Jugendstilliteraten vom Heimatkünstler; bei der Formulierung des Fluchtziels hat Hans Hinterhäuser eher die Franzosen vor Augen. Bei der Untersuchung einzelner Autoren sehen Richtung und Ziel der Flucht selbstverständlich konkreter aus: bei Hofmannsthal z. B. "Flucht aus der Wirklichkeit, die bei Andrea als impressionistischer Ästhetismus erscheint, bei den Tizianschülern als Rückzug in ein Reservat der Kunst, ohne daß sie, als Künstler, selber Wirklichkeit erschaffen würden, bei Claudio (...) als Schauspielertum, das die mensch-

lichen Bindungen nicht ernst nimmt, die Menschen zu Schatten, die Wirklichkeit zu einem Schattenspiel verflüchtigt."<sup>23</sup>

Wir zitieren noch etwas von Leo Berg, sogar ziemlich ausholend, weil er für einen Zeitgenossen und sogar vor der Blüte der beschriebenen Erscheinung erstaunlich klare Linien zieht (wenn wir auch seine erste Phase nur als eine Variante seiner zweiten ansehen und den Anfang dieser ersten Phase mit dem Erscheinen der Modernen Dichtercharaktere auf 1885 setzen): "Die Geschichte des Übermenschen bei den Jungdeutschen ist beinahe die Geschichte ihrer Bewegung." Diese Geschichte bestehe in drei Phasen: im "Versuch und Anspruch der Durchsetzung moderner Individualität - das war die Bewegung um Bleibtreu herum (1886 - 1889); in der Umkehr zu den kleinen Leuten mit messianistischen Hoffnungen - das ist die Gruppe um Hauptmann (1889 - 1892); und schließlich in der Flucht moderner Individualitäten in die Traumwelt (hvgh. von mir M. S.), der phantastisch-mystischen Bewegung, deren stärkste Vertreter Richard Dehmel und Stanislaw Przybyszewski sind."<sup>24</sup>

Die Reaktion auf diese Befindlichkeit der Welt ist der Auszug aus der primären Wirklichkeit in eine sie verneinende oder ignorierende selbstgeschaffene sekundäre, zweite, ,andere'. Das versucht man auch in der Lebensweise durch die ,Konventikel' zu verwirklichen, bei denen wir jetzt nicht den allgemeinen



intellektuellen Charakter hervorstellen möchten, die sie als Fortsetzung der naturalistischen Vereinsbildung zeigen, sondern den jugendstilhaften, den 'lebensreformerischen'. Insofern stehen sie in einer Reihe mit esoterischen Versuchen, die jenseits von Kunst und Literatur beheimatet sind: mit Siedlungsbewegung, Vegetarismus, Freikörperkultur, "Sehnsucht nach Einswerden von Mensch und Landschaft"<sup>25</sup>, also mit Jugend- und Wandervogelbewegung.

Für die Literatur können wir die Feststellung Walther Rehms geltend machen: "Das Wirkliche und das Gedachte haben kaum mehr einen Bezug aufeinander, und das Gedachte ist nicht so sehr die Steigerung der Wirklichkeit als vielmehr ihr völliges Gegenbild."<sup>26</sup> Wir würden etwas vorsichtiger formulieren: Der Jugendstildichter und -literat versucht, sich außerhalb der Wirklichkeit eine andere Welt aufzubauen und für das Leben, wenigstens so weit wie die Kunst reicht, eine andere Wirklichkeit einzurichten. Man spricht vom "Anspruch ästhetischer, d. h. subjektivistischer Lebensformung", mit deren Hilfe "die Wirklichkeit in der Faktizität ignoriert"<sup>27</sup> (179) werden kann, und man versucht, diese andere Welt, die zweite Wirklichkeit, in ihrer allgemeinen Eigenart auch näher zu beschreiben: "Das Ich konfrontiert sich mit einer inhaltlich nicht mehr zu differenzierenden Totalität und versichert sich in dieser direkten Beziehung der eigenen Freiheit und

Unbedingtheit." Das sei gleichzusetzen einem "Aufschwung des Ichs zu einem letzten, nicht mehr zu übersteigenden Bezirk, der jedoch, um gerade diese Bestimmung erfüllen zu können, jegliche inhaltliche Konkretisierung ausschließt." (152/153) Und: "Die Folge /der Ästhetisierung der Wirklichkeit/ ist ein Ausweichen vor der Wirklichkeit, das auf zweierlei Wegen erfolgen kann. Einmal im Rückzug und Sich-Verschließen in Bezirke, in denen die Fiktion aufrechterhalten werden kann, als sei das Programm eines ästhetischen Lebensentwurfes durchführbar; in Bereiche also, in denen dem Subjekt noch Möglichkeiten des Verfügens über die Elemente der Wirklichkeit offenstehen." Hierzu rechnet Horst Fritz charakteristischerweise unsere Motive der ‚zweiten Ebene‘, also "Innenraum, Park und Gärten." "Die zweite Möglichkeit ist" nun: "Die /.../ Wirklichkeit wird im Pathos des subjektiven Entwurfes einfach überflogen." (100/101)

Es ist nicht ohne Interesse, daß Georg Lukács dieses ideelle und gegebenenfalls praktische (wie bei Dehmel, von dem ausgehend Horst Fritz verallgemeinert) Streben des Jugendstils, sich eine subjektive Welt zu schaffen und in sie künstlerisch oder auch ‚lebensreformerisch‘ auszuziehen, auch im philosophischen Denken der Zeit aufzeigt und es auch zur Literatur in Beziehung setzt (wenn er auch nicht ‚Jugendstil‘ sagt und unsere Auffassung über eine

Homogenität dessen, was zwischen Naturalismus und Expressionismus war, keineswegs teilen würde): Bei Georg Simmel "stehen die verschiedenen Verhaltensweisen der Menschen selbständig nebeneinander, schaffen selbständige Welten (hvgh. von mir, M. S.)<sup>28</sup> (354), und es gebe "keine eigentliche Objektwelt mehr /.../, sondern nur verschiedene Formen der lebendigen Verhaltensart der Wirklichkeit gegenüber." Er zitiert Simmel: ",Das Wirksamwerden gewisser fundamentaler seelischer Kräfte und Impulse bedeutet, daß sie sich ein Objekt schaffen'" und vermerkt dazu: "Dieser erkenntnistheoretische Standpunkt Simmels zeigt eine auffallende Parallelität zu der ästhetischen Argumentation, unter der im Vorkriegsimperialismus die Überwindung des Naturalismus vor sich ging /.../" (352) (und die er selber teilte bzw. zum Teil als junger Gelehrter und Essayist mitschuf.) Und noch einmal und noch konkreter: "(...) das Subjekt erschien sich selbst, bei aller relativistischen Resignation, als Schöpfer des geistigen Universums, jedenfalls als jene Macht, die aus einem sonst sinnlosen Chaos - nach eigenem Vorbild, nach eigenem Ermessen, nach eigenen inneren Bedürfnissen - einen Kosmos der Ordnung schafft, ihm selbstherrlich einen Sinn verleiht, ihn als Bereich seiner Erlebnisse für sich selbst erobert. Die Lebensphilosophie, sogar die Simmelsche, drückt dieses allgemeine Gefühl noch vorsichtiger aus, als es in

der Literatur der imperialistischen Periode sonst zum Ausdruck kommt. (Man denke vor allem an die Lyrik Georges und Rilkes)." (389/390)

"Der Zug zur unfreiwilligen Aufhebung der Wirklichkeit ist das Hauptmerkmal des gesamten Jugendstils."<sup>28</sup> Dieser umfassenden These Horst Fritz' können wir zustimmen, bis auf das Adjektiv "unfreiwillig", das wir nicht ganz recht deuten können. Eher würden wir dafür ,angestrebt' oder sogar ,freiwillig' setzen.

Die andere, vom Jugendstil wirklich angestrebte Welt ist die der Künstlichkeit und der Kunst, Unter ,Künstlichkeit' wollen wir eine durch die Kunst filtrierte Gestaltung verstehen, die in eine übersichtliche, Regelmäßigkeit aufweisende Natur einmündet, ein gehobenes, von der Gewöhnlichkeit und Alltäglichkeit abweichendes Verhalten aufweist und einen symbolischen Seinsinhalt trägt. Das Symbolische ist oft nicht mehr als das Höhere, das durch ein erlesenes Vokabular, eine das Individuelle betonende Anordnung der Wörter und der Motive, eine gleichmäßig durchhaltene Leidenschaftlichkeit oder gerade das Gegenteil: eine das offen Gefühlsmäßige unterdrückende Distanz erreicht und ostentativ herausgestellt wird. Diese erhabene Künstlichkeit ist die Jugendstilart Stefan Georges und sicherlich ist es kein Zufall, daß sie eher in der französischen Literatur dingfest gemacht wird, die auch für Stefan

George einiges hergab. Das ordnete man damals der Kategorie ‚decadence‘ zu. Hermann Bahr zitiert unter diesem Titel Barrès: „Fuyons, rentrons dans l'artificiel!“, was wohl eine Parole des deutschen Jugendstils sein könnte: ‚Fliehen wir, wenden wir uns zum Künstlichen‘, und Maupassant: „Ich behauptete, daß die Natur unsere Feindin ist und daß wir immer gegen sie kämpfen müssen.“<sup>30</sup> Dazu gab auch das übrige, den Jugendstil mitbestimmende Ausland entscheidende Impulse. Nach Oscar Wilde sei es "die erste Pflicht des Lebens, so künstlich wie möglich zu sein, in der Dichtung könne man nur Dinge gebrauchen, die man im Leben aufgehört habe zu gebrauchen", und "die Natur, das Leben habe sich nach der Kunst, nach dieser künstlichen Kunst zu richten; der Weg gehe von der Kunst zur Natur, nicht umgekehrt."<sup>31</sup> Das Werk d'Annunzios, das die bleibendste und intensivste Wirkung auf die Jugendstilliteraten, u. a. und vor allem auf Heinrich Mann, machte, Il piacere, kann als eine "Flucht aus einer (...) lebensunwerten und unerträglichen Welt" gekennzeichnet werden, und eine weitere Fixierung der Idee des Buches besagt: "Wer diese /die Freude als oberstes Fluchtziel/ sucht, muß sich in eine künstliche Welt flüchten, in die des Selbstbetruges oder der künstlich zubereiteten Empfindung."<sup>32</sup>

Eng nebeneinander sind ‚künstlich‘ und ‚künstlerisch‘, als ob die sprachliche Nähe der beiden Wör-

ter sich auch auf das Begriffliche erstreckte. Man versucht zunächst eine Welt aufzubauen, in der alles, Ambiente und Figuren, durch die Kunst bedingt wird, die Welt des schönen Scheins eben die aber nicht als Schein, sondern als die gewünschte, erlebbare und herstellbare Wirklichkeit in Opposition zur abgelehnten und in diesem Sinne überwindbaren gewöhnlichen Wirklichkeit aufgefaßt und verinnerlicht werden soll, von dem Schöpfer, also dem Dichter-Künstler und dem Leser-Kunstfreund. (Infolge der Nähe der beiden Sphären fühlen wir uns nicht berechtigt, obwohl ein oben stehender Satz uns dazu bewegen müßte, dagegen aufzutreten, daß die Welt Stefan Georges in dieser Sphäre, in der der Kunst, angesiedelt wird.)

Der "aus der gegebenen sozialen Umwelt" hinausführende Ausweg des Jugendstils - meint Herbert Lehnert - ist "ein anderes Reich artistischer Freiheit"<sup>33</sup> und im Sinne des Satzes 'das Wahre ist das Schöne' kommt Horst Fritz aufgrund der konkreten Analyse eines Dehmelschen Gedichts ("Der größere Meister") zu der Verallgemeinerung: "/.../ der im Naturalismus ausschließlich der Wirklichkeit zugeordnete Wahrheitsbegriff tritt im Bereich des Schönen auf. Zugleich besagt der Titel dieses Gedichts, daß die Trennung beider Bereiche eine Bewertung impliziert: Kunst ist der Wirklichkeit als eine höhere Sphäre übergeordnet, in ihr erst vermag

Wesenhaftes zu entstehen."<sup>34</sup> Von einer anderen War-  
te aus kommt Wolfram Krömer zum selben Ergebnis:  
"in der deutschen und italienischen Literatur der  
Zeit um 1900 wird die Dichtung als Zugang zur Welt  
und zu ihrem Urgrund aufgefaßt."<sup>35</sup> Trotz der iro-  
nischen Distanz, ausgedrückt durch eine leichte  
Übertreibung, müssen wir auch einen Satz wie: "Ziel  
des Jugendstils ist ein Volk von Künstlern und Ge-  
nießern, die Vision eines total ästhetisierten und  
werthaften Lebens, ein Schlaraffenland der Künstler"<sup>36</sup>  
für im wesentlichen richtig anerkennen: Heinrich  
Manns Die kleine Stadt läßt sich von dieser Vision  
begeistern. Peter Szondi spricht schlicht und ein-  
fach von "einer künstlerischen zweiten Welt des  
Schönen."<sup>37</sup> Andere sehen eine "Schönheitsreligion"  
entstehen, insofern zu Recht, daß diese Welt der  
Kunst als das Reich der Erlösung, als eine noch  
mögliche Sinnggebung des Lebens in gottloser Zeit  
erscheint: Die göttliche Schönheit "ist das Grund-  
symbol aller symbolischen Schulen, und hat in ihnen,  
sowohl bei den Präraffaeliten wie bei Mallarme  
wie bei George immer wieder den Plan einer Schönheits-  
religion gezeitigt."<sup>38</sup> Dabei wird unter Schönheit  
immer Kunstschönheit mitverstanden, und das wird  
bei sachlicheren Experten auch gesagt: Es gehe um  
"ein allgegenwärtiges Erlösungsbedürfnis", um "die  
Verschmelzung mehr oder weniger tiefempfunderer re-  
ligiöser Rückstände mit neuen, individualistischen

,Religionen' wie der des Dandysmus oder der des Übermenschentums - das Ganze überwölbt durch einen pathetischen Kult der Schönheit, also letztlich der Kunst."<sup>39</sup> (Hvgh. von mir, M. S.)

Die höchste Stufe dieser - nüchtern gesagt - Orientierung auf die Kunst ist der Willen, das Leben selbst in Kunst zu verwandeln, "die Verwechslung von Kunst und Leben, jene Verwechslung, die den Ästhetismus bedingt."<sup>40</sup> In den Konventikeln hat man es auch im tatsächlichen Leben zu verwirklichen versucht, man war wie z. B. Dehmel bestrebt, "die eigene Person zum Kunstwerk zu bilden, in der Kunst des Lebens selbst Meister zu sein, den ästhetischen Schein mit der Unmittelbarkeit des Lebens selbst zu verbinden" und das sei "die Form, in der sich die Tendenz des ästhetischen Primats am greifbarsten auswirkt."<sup>41</sup> Horst Fritz schreibt anhand der Poesie und des Lebens Richard Dehmels vom "Glaube(n), eine aus der ästhetischen Reflexion hergeleitete Kategorie, nämlich die der Umwertung und Steigerung der Natur durch die Kunst, aus der Immanenz des Kunstwerkes hinaus auf die Realität des Lebens übertragen zu können."<sup>42</sup> Das war auch der Inhalt des Dandysmus, wenn wir einem Leben im Schein einen Inhalt zuzuerkennen bereit sind: "Die erhabene Leistung des großen Dandy liegt darin, daß er sich selbst zum Kunstwerk schafft, daß er an und in sich Schönheit realisiert. Schönheit als Künstlichkeit, Schönheit



als Akt der Phantasie, des Verstandes und des Willens, als widernatürliche und nutzlose Verwirklichung des Ästhetischen Prinzips."<sup>43</sup> (Wir verdanken dieser Formulierung auch, daß sie die drei Stichwörter unserer Betrachtung: Schönheit, Kunst und Künstlichkeit vereint, ja sogar zueinander in Beziehung setzt.) Gabriele d'Annunzio rang nach diesem Leben in der Kunst und schuf auch den Fetisch des Prinzips in Eleonore Duse, der in dieser Qualität seinerzeit auch Heinrich Mann unbegrenzte Begeisterung entgegenbrachte. Sonst aber schuf man im Banne des Prinzips Kunstwelten und Kunstfiguren: Das wird in Heinrich Manns Göttinnen noch zu zeigen sein. Über den Helden von Il piacere lesen wir: "Der Vater lehrt ihn, sein Leben als Kunstwerk aufzufassen und zu gestalten. (,Bisogna fare la propria vita, come si fa un'opera d'arte.')" "Das Ziel des Lebens ist auch hier das Ästhetische" - fügt der Verfasser hinzu."<sup>44</sup> Die Fortsetzung des italienischen Zitats ist übrigens bemerkenswert, weil sie das ,Sich-als-Kunstwerk-Gestalten' überhaupt auf das auch außerhalb des Jugendstils geltende Prinzip des ,Sich-selbst-Finden-und-Gestalten's der Jahrhunderte zurückführt: "Bisogna che la vita d'un uomo d'intelletto sia opera di lui." ('Das Leben eines vernunftbegabten Menschen muß sein eigenes Werk sein.')

In dem Willen und Bestreben, ein von dem alltäglichen und vereinheitlichenden abweichendes und in-

sofern individuelles Leben zu gestalten, für das sich die genobene, nach ihrem wesen individuelle **Sphäre** der Kunst anbietet, müssen wir die tiefste Schicht des jugendstilhaften Bewußtseins, der Verhaltensweise und des Kunstgestaltungswillens sehen. Die Autonomie der Persönlichkeit war seit der Klassik, wenn sogar nicht seit Lessing, der zentrale Inhalt des deutschen philosophischen und künstlerischen Denkens und Formens. Wir können also von der Fortsetzung einer Traditionslinie sprechen, wie es Rainer Stollmann tut, indem er auf "die Traditionslinie bürgerlicher Kunst" hinweist, "die auf der Autonomie beharrte."<sup>45</sup> Nur wird eine Tradition unter neuen Verhältnissen wirksam. Zu diesen neuen Verhältnissen rechnen wir den gescheiterten Versuch der neuen (naturalistischen) Generation und der ersten der modernen Intelligenz, das Individuum in der ideellen und Aktionseinheit mit den Volksmassen zu entfalten, d. h. über die Vorstellung einer eher abstrakten Harmonie mit der Gesellschaft und eines konkreten Zusammengehens mit ihrer traditionellen elitären Führungskraft durch die Erfüllung der neuen Forderungen und Möglichkeiten einer neuen Gesellschaftskultur hinauszugehen. Das Scheitern und die Einsicht brachten einen Rückschlag mit sich, der in Hinsicht der Harmonisierung vom Einzelnen und Kollektiven hinter die alte Vorstellung zurückging, indem jede Möglichkeit der gesellschaftlich mitbedingten

Verwirklichung des Sich-Findens und Sich-Gestaltens der Persönlichkeit verworfen wurde. Eine klare, reich ausformulierte Einsicht heißt hier: Einsicht in die Befindlichkeit der Gesellschaft. Eine eher vage Erkenntnis gab es über die moralische Möglichkeit des selbständigen ideellen Handelns, die in der Formierung der abhängigen Individualisten zu einer gesellschaftlichen Größe bestand, welche die (geistige) Macht zu der eigenen Repräsentanz hat. (Von dieser Warte aus sind die Stürmer und Dränger nicht Vorläufer der Jüngstdeutschen, d. h. der Naturalisten, sondern der Jugendstilliteraten; nur konnten jene bei ihrem Aufbruch die gesellschaftliche Kraft der Repräsentanz nicht hinter sich haben wie diese. Die Stürmer und Dränger haben schon bei ihren ersten Regungen die Hoffnung verloren, sich wenigstens in der Form einer selbständigen und äußerlich unabhängigen Haltung zu behaupten.) Das Ankommen in der Vorstellung der Sich-Verwirklichung in der Kunst ist der erste ungestüme Versuch der Selbstbehauptung außerhalb der Gesellschaft.

Außerhalb und oberhalb der Gesellschaft. In beiden Dimensionen, vor allem in der zweiten, und in allen Motiven und Momenten dieser existentiellen und künstlerischen Orientierung haben wir es mit Nietzsche zu tun: und zwar so sehr und so unmittelbar, daß wir den Jugendstil nicht nur als die Periode der plötzlich hereinbrechenden, intensiven, breiten und all-

gemeingültigen Wirkung Nietzsches auffassen können, sondern in dieser Wirkung sein Hauptmerkmal, seine bestimmende Kategorie sehen dürfen. Das bedeutet zugleich, daß wir den Bereich des Jugendstils auch auf Erscheinungen erweitern, die unsere bisherigen drei Jugendstil-Ebenen - man versteht: Kategorien - nicht oder nur indirekt erfassen, die aber unmißverständlich vom Einfluß Nietzsches in der Literatur und im Denken der Jahrhundertwende zeugen.

Hier müssen wir ein gewisses Hindernis wegräumen. - Man liest allorts, daß Nietzsche gleich zur Zeit seiner ersten Rezeption, also im Jahrzehnt vor der Jahrhundertwende, und dann immer wieder 'mißverstanden' wurde. In dieser Entschuldigung (Nietzsches) steckt das verschämte Eingeständnis, am Lukacs-schen Verdikt über den 'Präfaschisten' Nietzsche sei doch etwas daran. Natürlich ist etwas daran. Nur muß man zur Kenntnis nehmen, daß jeder, der im Bewußtsein der Menschen in seiner geistigen Gestalt weiterlebt, - und umso mehr, je mehr er weiterlebt - 'mißverstanden' oder 'mißbraucht' wird, d. h. nach Rezeptionsbedingungen, weltanschaulicher und politischer Ausrichtung, geistiger und gefühlsmäßiger Anlage, Denkfähigkeit, Geschmack und noch anderen Motiven, die eine Rezeption beeinflussen, gruppenweise, zeitbedingt und individuell auf eigene Art verstanden und gebraucht wird. Das betraf besonders Nietzsche, eine der facettenreichsten Figuren der

deutschen Geistesgeschichte, der dabei nicht nur Vieles und Unterschiedliches, gegebenenfalls Widersprüchliches sagte, sondern auch als Dichter in der metaphorischen Redeweise groß war, oft selber in den Bann seiner Metaphern geriet und sie in die Nähe von konkreten Utopien brachte. Wer hat Nietzsche ‚Mißverstanden‘: Alfred Rosenberg oder Thomas Mann? Ich glaube, keiner. Beide haben ihn auf ihre eigene Art verstanden.

Lily Braun, Zeugin der Zeit, berichtet aus den Jahren 1894/95. In einer kleinen Bohème-Weinstube sieht sie einen "satanischen" Dichter, einen großen, tiefbrünetten Mann, zu seinen Füßen eine "entführte dänische Gräfin". (Sie lassen sich als Stanislaw Przybyszewski, dem wir schon in einer von etwas später stammenden Betrachtung Leo Bergs neben Richard Dehmel als Repräsentanten des Jugendstils begegneten, und seine dänische Frau Ducha identifizieren.) "Mein Held!" begann er wieder, "das wird ein Kerl sein! Kein waschlappiger Schmachtfetzer, der die Weiber anhimmelt, sondern einer, der zupackt wie ich! /.../. Keiner, der den Lahmen Krücken schenkt und den Blinden Brillen, sondern einer, der beiseite stößt, was ihm im Wege steht. Oder meint ihr, das Gesindel um uns sei was besseres wert?! Glaubt mir, wenn wir nicht emporkommen, die Starken, die Hartherzigen, dann wird das Gewürm, das Junge wirft wie die Kaninchen, uns auffressen. Den Schwachen helfen

wünscht ihr mit dem verwässerten Christenblut in den Adern? Nein, sage ich: den Schwachen den Gnadenstoß geben, damit die Starken Platz haben!' (...). 'Es muß sich aber erst erweisen, wer die Starken sind', rief ich (d. h. Lily Braun, die damalige begeisterte und überzeugte Sozialdemokratin). 'Erweisen? Nein, schönste Frau, - wenn wirs nur von uns selber wissen,' antwortete er /.../.<sup>46</sup> Sagte es und ging nach Warschau, wo er einer der Begründer der modernen polnischen Poesie wurde.

Hat Przybyszewski Nietzsche mißverstanden, als er - trotz der Vermittlung durch eine dritte Person - Nietzsche beinahe zitiert? Ich glaube, nein. Er hat ihn auf seine Art, unter anderem nach dem Stand und nach der Anlage seiner sexuellen Potenz, verstanden und aufgrund seines Verständnisses Werke geplant und sein eigenes Leben stilisiert.

Heinrich Hart vermittelt übrigens auch noch frühere Nietzsche-Erlebnisse. Der neue "Zeitgeist" für die ehemaligen Naturalisten "wird am einfachsten durch den Namen Nietzsche gekennzeichnet. Über Nacht war der Philosoph der schrankenlosen Ichsetzung aus dem Dunkel ins hellste Licht getreten. Alle individualistisch-anarchistischen Bestrebungen empfangen durch ihn eine Art religiöser Weihe. Mit /.../ Begeisterung /.../ wurde er zum Führer der neuen Generation proklamiert, er oder vielmehr sein Werk /.../.<sup>47</sup>

Und noch ein Erlebnis Lily Brauns: In einer Gesellschaft im Sommer 1892, in der sich auch Sudermann und Liliencron befanden, "sprach man über die Notwendigkeit, den Sozialismus durch den Individualismus zu überwinden, die Sklavenmoral durch die Herrenmoral." Einer der Gesprächsteilnehmer eiferte für das "Recht der Adelsmenschen", das darin bestehe, "sich zu behaupten, seine Persönlichkeit auszuleben (...): ,Sofern man eine hat', meinte Liliencron lakonisch."<sup>48</sup>

Mit solcher Skepsis und Nüchternheit wird man dann nicht Jugendstilkünstler.

Die früheste Kunde von der Überflutung der Bewußtsein durch Nietzsche haben wir von 1886 in einem Brief von Hermann Conradi: "Der Keim zum Übermenschen liegt in jedem. Nur einem gelang die Tat: Nietzsche. - Er hat das dritte Testament geschrieben. Geht und lest seinen Zarathustra - !" <sup>49</sup> - Laut Bruno Hillebrands Dokumentensammlung beginnt die begeisterte Aufnahme Nietzsches 1890, trotzdem dürfte der Satz Heinrich Harts, der damals schon dabei war, nicht unbedingt ein Gedächtnisirrtum sein: Zur Zeit des "konsequenten Naturalismus /.../ war das bißchen Sozialismus beinahe schon verbraucht, Nietzsche war noch nicht entdeckt."<sup>50</sup> Bis 1895 wurde Nietzsche immerhin allgemein bekannt. Damals beginnt schon ein interessierter junger Mann und künftiger Literat seine Entdeckungsreise in den höheren Sphären des Geistes:

"Aus den Notizen /Thomas Manns/ ergibt sich für die Datierung des Beginns seines Nietzsche-Studiums die Zeit um 1894/95." (Es geht um Jenseits von Gut und Böse und Der Fall Wagner.)

Über unserer dritten Ebene schwebte schon der Geist Nietzsches: was also den Inhalt des Jugendstils anbelangt. Die Stelle der Kunst und des Künstlers in der Welt der Menschen, die Funktion der Kunst, "die Welt des schönen Scheins" zu sein, die Forderung an und die Notwendigkeit für das Individuum, eine geistige Heimstätte über und außerhalb der alltäglichen Wirklichkeit zu finden, sind Zeugnisse nicht nur seiner Wirkung, sondern sogar der Übernahme seiner Lehren. In dieser Behauptung sehen wir uns in allen neueren und gegebenenfalls älteren Untersuchungen bestätigt, die sich mit Nietzsche und dieser Zeit befassen. "Seine Hauptfrage, die ethisch und ontologisch formuliert und immer wieder verschieden beantwortet wird (und die vereinfachend und mit reduziertem Bewußtsein formelhaft auch der Jugendstil stellt), ist die nach der Möglichkeit von 'schönem Leben' "<sup>52</sup> (43) und: "Die regressive Magisierung und Mystifizierung der Kunst /bei Nietzsche/ wird im ästhetischen Bewußtsein um 1900 eine wichtige Rolle spielen. Kunst kann 'Ganzheit' des Lebens nämlich in der Verbindung der Duplizität apollonischen und dionysischen Strebens verwirklichen oder auf sie verweisen (auch in der reduzierten Form der Gebärde und des Zeichens)."



(47) "(...) wichtig allein ist, wie sehr Nietzsche" mit der Auffassung, wir haben nur den Schein und sollen auch nicht darüber hinausgehen, "/die/ ästhetische Sicht der Welt bejaht und wie tief sein Lebensgefühl dadurch bestimmt wird, daß er in einer rein fiktiven, gänzlich erdichteten Welt lebt und leben will, und daß neben dieser erdichteten Welt eine wahrere nicht einmal als die bessere und wünschenswertere erscheint."<sup>53</sup> "Nietzsches Lebenslehre steht auch am Beginn von Rilkes orphischem Werk. /.../. Lou Andreas-Salome vermittelte Rilke Nietzsches Einsicht, daß das Verhältnis von Geist und Leben unter dem Primat des Lebens gesehen werden muß. Sie bekannte sich zur Intensität des Lebensgefühls, zum voraussetzungslosen Leben, das auch den Schmerz nicht scheut. /.../. ,Einsamer, du gehst den Weg zu dir selber' und ,Bleibt der Erde treu', das sind die Wahlsprüche, die Rilke dem Zarathustra entnimmt."<sup>54</sup>

Dies alles wird umgreifend als die Ästhetisierung des Lebens gekennzeichnet und könnte versuchsweise auch aus der Selbstbewegung des Geistes, richtiger gesagt: aus der Reaktion auf die Wirklichkeit und dem allgemeinen Geist der Zeit erklärt werden, also eine Deutung des Jugendstils abgeben, die auch ohne Nietzsche auskäme. (Natürlich wäre eine solche Deutung kaum befriedigend.) Es gibt aber einen weiteren Bereich, der unmittel-

bar auf Nietzsche zurückzuführen ist und nicht immer im Begriff des Jugendstils aufgenommen wird. Das ist die von Nietzsche bestimmte Art des Individuellen, das ‚Arteigene‘, die ‚instinktsichere‘ Persönlichkeit, verkörpert in Figuren und Schicksalen der literarischen Werke der Periode. Unsere vierte Ebene - eher vielleicht eine weitere Dimension - des Jugendstils heißt also: Überall, wo Nietzsches unmittelbare Wirkung um die Jahrhundertwende festzustellen ist, geht es um Jugendstil. Kurz gesagt: Nietzsches Wirkung in all ihren Formen ist Jugendstil, und beinahe ist auch die Umkehrung dieses Satzes wahr: Alles, was früher und heute als Jugendstil in der Literatur galt, geht auf Nietzsches Wirkung zurück oder hätte wenigstens einen anderen Inhalt und eine andere Form ohne ihn.

Der vom Naturalismus kommende Leo Berg hat im Bereich dieser vierten Ebene 1897 ein "großes Durcheinander" gesehen, ein "großes Durcheinander der sozialen und geistigen Verhältnisse. Wie macht man ein Ende der Pöbelherrschaft, der Macht der Zahlen, der Massen? Wie kommt wieder der zur Herrschaft geborene Mann zur Gewalt? Wie ein neuer Adel der Besten, der Vornehmsten und Edelsten zustande? Das ist die große Frage, die heute jeden ernsten Mann bewegt."<sup>55</sup> Später schafft man eine Ordnung in schwer einzuordnenden Erscheinungen dadurch, daß man sie auf eine gemeinsame Quelle zurückführt: Die Kunst zwischen 1900

und 1910 "begeistert sich /.../ an der Schönheit starker, voller, rauschender, ursprünglicher Lebenskraft, ungehemmter, alles Menschliche tief ausschöpfender Daseinsfreude, die einen Zug zur Verrücktheit, zu Wollust und Grausamkeit hat: Renaissance-menschen und geistverwandte Nachfahren /.../, Persönlichkeiten, die jenseits von Gut und Böse stehen und bewußt nur ihren geistigen und sinnlichen Trieben rücksichtslos leben: Exotismus der Sinne /.../ ist überhaupt stets eng mit ästhetischer Lebensanschauung verbunden."<sup>56</sup> Heute sieht man diese überwältigende Wirkung Nietzsches um die Jahrhundertwende so: "Nietzsche stachelte (die) Jugend mit den Wörtern ‚Genie‘, ‚Instinkt‘, ‚Heros‘, er proklamierte die Zweckfreiheit des Lebens, verherrlichte dessen rauschhaft-immanente Steigerungsfähigkeit. Er führte ein Leben außerhalb der Gesellschaft /.../. Das alles machte Eindruck auf die jungen Literaten um 1900, bestätigte ihren Individualtrieb, ihren Drang zum antibürgerlichen Abseits, zur exzentrischen Profilierung. Das aufkommende Massenzeitalter hatte parallel zu den Symptomen der Anonymität, der Auslöschung des Ich, des subalternen Funktionierens, der sozialen Verelendung die Gegenhaltung hervorgebracht."<sup>57</sup> Diese knappe Schilderung der psychischen und künstlerischen Situation halten wir auch deshalb für aufschlußreich, weil sie den Einfluß Nietzsches mit dem autonomen, auf gesellschaftliche

Impulse zurückführbaren Bewußtseinsprozeß zusammensieht, der ihm entgegengearbeitet hat, dadurch ihn erst ermöglichte und zugleich verstärkte.

Nur kurz wollen wir darauf hinweisen, daß sich dieser Einfluß natürlich nicht nur auf die Literatur beschränkt, sondern auch auf die bildende Kunst erstreckt. Man spricht gewiß zu Recht über "Endells ,Übermensen-Ornament' im Geiste Nietzsches"<sup>58</sup> und unser jüngst zitierter Gewährsmann sagt auch dies:

"Der Zarathustra ist eine Fundgrube manierterter Bilder, ist auch Signum des Ungeschmacks der Zeit."<sup>59</sup>

Er denkt dabei sicherlich u. a. an Fidus, an seinen nackten Jüngling in der Morgensonne auf dem einsamen Felsen und einige andere seiner Bildvorwürfe, die in der Tat als Zarathustra-Illustrationen gelten könnten und denen in ihrem verschwommenen und für den niederen Geschmack effektvollen Symbolismus das Triviale und Kitschige nicht abzusprechen ist. Man fragt sich nur, ob das Vergleichbare in den verschiedenen Kunstmedien einen ganz anderen Eindruck macht oder ob dieses befremdend Absonderliche auch den in der Sprache verwirklichten Bildern Nietzsches anhaftet. Wahrscheinlich geht es hier um die schmale Grenze zwischen eigenartig Tragischem und Nur-Absonderlichem, zwischen Erhabenem und Lächerlichem.

Auf der anderen Seite dürfen wir den Einfluß von Philosophisch-Kulturhistorischem auf die Literatur nicht nur auf Nietzsche beschränken. Der Renaissance-

ce-Kult z. B., in seinen beiden Formen als nostalgische Sehnsucht nach einer todesnahen Kunst-Idylle etwa bei Hofmannsthal und als Huldigung vor den rücksichtslosen Kraftmenschen jenseits von Gut und Böse mit gutem Gewissen bei Heinrich Mann, geht natürlich auch auf Jakob Burckhardt zurück oder sogar überwiegend auf ihn, da bei Nietzsche diese Idee der Selbstverwirklichung des autonomen, instinktsicheren und hemmungslosen Menschen eigentlich nur am Rande auftaucht und hinter der Macht- und Willensäußerung der Rassen in ihrer barbarischen Phase beinahe unbemerkbar bleibt. Und wie sehr auch bei Burckhardt die ‚Nietzschesche‘, sogar in ihrer Konkrettheit über sie hinausgehende sozialdarwinistische Vorstellung von den Beweggründen der Geschichte zu haben war, soll ein Satz von ihm zeigen (den er immerhin mit Berufung auf die Philosophie des Unbewußten von Eduard Hartmann formulierte): "Und nun ist das Böse auf Erden allerdings ein Teil der großen weltgeschichtlichen Ökonomie; es ist die Gewalt, das Recht des Stärkeren über den Schwächeren, vorgebildet schon in demjenigen Kampf ums Dasein, welcher die ganze Natur /.../ erfüllt, weitergeführt in der Menschheit /.../ durch Verdrängung resp. Vertilgung oder Knechtung schwächerer Rassen, schwächerer Völker innerhalb desselben Staates und Volkes."<sup>60</sup> Sonst hat einen der vielleicht wichtigsten Inhalte dieses Kults Leo Berg schon bei seinem Entstehen scharfsichtig

festgehalten: "Die Fürsten, Künstler und Gelehrten der Renaissance fühlten sich so sehr und handelten so bewußt als ein höheres Geschlecht, daß sie fast die Modelle dessen wurden, was man heute von Übermenschen träumt."<sup>61</sup> Walther Rohn hat sicherlich recht, wenn er Renaissance-Kult und Jugendstil bindend zusammenfügt: "Die neue, exotisch-dekadente Begeisterung für die Renaissance erreicht oben darum eine solche Breite, weil sie auf ein Stadium des gesteigerten Persönlichkeitskultes, der entfesselten und verfeinerten Subjektivität trifft; der Individualismus ist unbedingter und höchster Lebenswert ohne jede Bindung als an das eigene Selbst."<sup>62</sup> Wie die beiden im geistigen Leben der Periode nebeneinander da waren, zeigt eine Briefstelle Arthur Schnitzlers (vom 27. 7. 1891 an Hofmannsthal): "Gelesen wird mancherlei Burckhardt, Cultur der Renaissance, Goethe, Annalen, Lessings dramat. Entwürfe, Jonas Lie. etc. Besonders Nietzsche - zuletzt hat mich sein Schlußkapitel und das Schlußgedicht zu Jenseits von Gut und Böse ergriffen."<sup>63</sup>

Eine so angesetzte und strukturierte Vorstellung des Jugendstils kann die Literatur der Zeit breiter erfassen, als das Begriff und Sachverhalt des Naturalismus oder des Expressionismus für die jeweils eigene leisten. Mit ihrer Heranziehung erscheint die Aufzählung der Namen im folgenden Satz im ersten Kapitel des Buches Herbert Lehnerts, das in der Anlage

wohl, in der konkreten Verwirklichung weniger dem hohen Anspruch genügt, die Literatur der Zeit um die Jahrhundertwende als die des Jugendstils darzubieten, berechtigt: "Der deutsche Jugendstil (zu dem /.../ nicht nur die kunstgewerblichen Kleinmeister, sondern auch Wedekind, George, Hofmannsthal, Rilke, Heinrich und Thomas Mann zählen) wollte das ‚Leben‘, den Vitalismus, in schönes Spiel verwandeln, über den ästhetischen Sinn in das Gefühl des Lesers eindringen. Ordnungsbegriffe, die in der Wirklichkeit fragwürdig geworden waren, sollten den schönen Schein des Lebens organisieren."<sup>64</sup> (22) Sogar eine andere Feststellung des Verfassers darf als diskutabel, wenn auch nicht in ihrem wertenden Inhalt ohne weiteres als akzeptabel, angesehen werden: Der Jugendstil "ist eine große Epoche, die sich in der Qualität ihrer literarischen Leistungen mit der der Klassik und Romantik messen kann, in der Fülle der Talente diese übertrifft. Sie wurde getragen von den Söhnen des bürgerlichen Zeitalters, die ihre Freiheit in der Literatur suchten." (8) Der Anwendung dieses breiten und im literaturhistorischen Denken m. E. verbindlichen Begriffs auf einzelne zeitbestimmende Autoren begegnen wir immer wieder. Heinrich und Thomas Mann - lesen wir - "haben gleichermaßen an einem /.../ zentralen Denkmotiv des ästhetischen Normensystems der literarischen Moderne um 1900 teil: /.../ einer Theorie der Kunst als einer neuen, den Zwangmechanis-

men und der Häßlichkeit des banalen Lebens entho-  
ben, das Dasein überhöhenden bzw. deutenden Wirk-  
lichkeit."<sup>65</sup> (89) Was Thomas Mann allein, übrigens  
aufgrund der frühen Novellen, betrifft, sei festzu-  
stellen "erstens ein Grundgestus, der sich zwar nicht  
in der Proklamation eines Kultes der ‚Schönheit‘ er-  
geht, wohl aber die Attitüde impassibler Verachtung  
der Wirklichkeit als jenes Bereiches, in dem Dumm-  
heit und Groteske des Daseins manifest werden, an-  
nimmt. /.../. Zweitens wird deutlich, wie verfehlt  
es wäre, Thomas Manns Selbstaussage, die irrationale  
Lebens-Romantik Nietzsches habe er zu keiner Zeit  
‚wörtlich‘ (XI, 110) genommen, ohne weiteres zu trau-  
en. Zu offensichtlich bildet eben sie einen wichti-  
gen Orientierungsrahmen seiner ersten erzählerischen  
Versuche." (94) Über den Protagonisten von Ascanio  
und Gioconda Hofmannsthals meint Wolfram Krömer: "Ab-  
stand vom Leben, ästhetische Gestaltung des Lebens,  
ästhetisch genießende Haltung und damit Steigerung  
und gleichzeitig Überwindung des Lebens, das ergibt  
sich als Ziel Ascanios"<sup>66</sup> (52), und über den lyri-  
schen Helden und seinen Autor, Stefan George: "Auch  
der Herrscher /Algabel/, den die Gedichte dieses Wer-  
kes darstellen, ist dem Autor nicht nur in seiner  
Vorliebe für die Absonderung von der Menge und für  
die feierliche Gebärde verwandt, sondern offenbar  
auch im genießenden Künstlertum. Er schafft zu sei-  
nem eigenen und einsamen Genuß eine künstliche Welt,  
/.../ unterirdische Gärten und Säle /.../." (111)



Selten hat ein literarisches Werk die Merkmale einer Periode in einer Vollständigkeit und Ausschließlichkeit dargeboten wie die Göttinnen Heinrich Manns (1903) die des Jugendstils. Die Anlage des Romans könnte gleich als ein Versuch angesehen werden, ein in dieser Klarheit nicht vorhandenes Ideenprogramm und eine theoretische Poetologie in der ästhetischen Praxis und den Traditionen der deutschen Literatur entsprechend beispielhaft zu verwirklichen. Die Trilogie ist nämlich ein Entwicklungsroman; die Dreiteilung entspricht den drei Lebensstufen oder besser: Seinsebenen der Heldin, der Herzogin Violante von Assy. Sie gestalten die drei Lebensformen, die für das Jugendstil-Weltbild in Frage kommen und/oder von der Jugendstil-Ideologie verkündet wurden und die insgesamt auf eine Konkretisierung der Anthropologie Nietzsches zurückgehen. Alle drei Stufen dienen der Selbstverwirklichung eines höheren Menschen, und die Richtung der Steigerung wird durch die Entwicklung der bestehenden Welt und der Schaffung einer fiktiven Wirklichkeit bestimmt. In dem Maße, wie die Heldin sich der Alltagswelt entzieht, kommt sie zu sich, zum Tiefsten und Höheren in sich selbst, zu ihrer wahren Persönlichkeit, vollbringt sie den "Willen zu mir selbst."<sup>67</sup> (432) Der erste Selbstfindungsversuch steht unter dem Zeichen des ,Willens zur Macht', aber unter einer falschen Voraussetzung: Sie will in vollem Bewußtsein ihres höheren Menschentums und der

Unerschlichkeit der Masse, der "willenlosen Leiber all dieser Geschöpfe", "eines Gewühls abgerissenen Lacks" (85), das in "Dummheit, Aberglauben und Trägheit" (86) lebt, ihren "Traum" verwirklichen, "über Schönheit und Stärke ein Reich der Freiheit aufzurichten". (91) Das geht mit eben diesen Massen nicht und ist ihnen nicht angemessen. Die erste Stufe ist also der Versuch, in der gegebenen Welt, sie verändernd, tätig zu sein, und das ist von vornherein ein falscher Weg. Er muß an der Unfähigkeit der Massen scheitern, etwas anderes als Sklaven und gesichts- und substanzlose Kreaturen zu sein. Die anderen beiden Bereiche der Selbstverwirklichung sind demgegenüber Abstufungen einer im Sinne der Jugendstilideologie möglichen und wünschbaren oder sogar notwendigen Entfaltung. Die erste vollzieht sich mit dem Eintritt in die Welt der Kunst und der prunkvollen und gehobenen Künstlichkeit in einem Ambiente von durch ihre Instinkte und von der Kunst beherrschten Menschen. "Die Bilder /.../, die auf mich warten, sind unersetzliche Wesen. /.../. Das Leben von einigen tausend Menschen ohne Sinn und Schicksal ist uns /.../ völlig gleichgültig." (245) Diese Seinsstufe erweist sich zwar als reich an inneren Erlebnissen, jedoch als unvollkommen ohne eine Vereinigung der Kunst mit einer irrationalen und triebhaften Lebenssubstanz: Es gibt keine Kunst ohne Liebe. Auch 'Liebe' ist etwas mehr, als was das Wort ge-

wöhnlich bedeutet, also ein pars pro toto: ein Symbol für das Dionysische, das dann zum Vorherrschenden neben und über dem Apollonischen wird. Das ist ein in der ästhetischen Verwirklichung etwas schwieriges Unternehmen, „das Leben in Kunst zu verwandeln“. Es geht nicht so sehr im als eher am Menschen vor sich, auf jeden Fall geht es mit vollem Bewußtsein und nach seiner (des Autors) und ihrer (der Heldin) Absicht um etwas Höheres. "Mein Leben" - meint sie - "/.../ ist ein Kunstwerk, das schon vor meiner Geburt vollendet war: das ist mein Glaube. Ich habe es nur durchzuspielen, bis zu Ende." (476) Im Mittelpunkt und in der Erfüllung des Lebens der Herzogin von Assy bzw. in ihren Anforderungen an die Begleitfiguren ihres Schaltens und Waltens steht das ungenemmt Kreatürliche, der geheimnisvolle, gesellschaftsunabhängige Lebensgrund, das „Instinkt-sichere“. Das führt sie in die Nähe ihrer Schwester in der Fiktionswelt der Literatur der Zeit, in der soziale Unterschiede zur Wesensbestimmung des Menschen nichts mehr gelten, in die Nähe von Lulu in der Büchse der Pandora und zur letzten und höchsten Erfüllung, zur Todessehnsucht in Liebe, also zur Einheit von „Liebe und Tod“.

Das ist - wie gesagt - nur die Anlage, die Idee der Handlung und der Lebensweg der Protagonistin. Sonst aber machen jede Figur, jede Episode, jedes Moment, Landschafts- und Milieubeschreibung, Dialog, innerer

Monolog usw. Die Göttinnen zu einer Enzyklopädie des Jugendstils. Walther Rehm sagt dazu (er meint Jagd nach Liebe mit): Heinrich Mann "begeistert sich, unter dem Einfluß Nietzsches, in einen Exotismus der Sinne für das Große, Großartige, Schöne, Starke, Ver-  
ruchte, Lebendige, für das volle Gegenteil dessen, was ihm, dem Künstler, selbst fehlt, für Menschen, die, frei und sicher, nur um stark für sich allein, herrscherlich ihrem Ich, ihrem Wollen und Wünschen, ihrer Kunst zu leben, rücksichtslos, sich und die Welt genießend, auf den Höhen des Lebens wandeln und es auch meistern /.../." <sup>68</sup> (40) Die beiden Romane sind "Werke, in denen sich die grenzenlose Be-  
geisterung für den schrankenlosen Individualismus und für die Liebe in der sinnlichsten, dichtesten Form rauschhaft in einer wilden Hatz von bunten Bil-  
dern, paradoxen Gesprächen und schier unglaublich anmutenden Ereignissen voll Lebenswut austobt." (41)  
So z. B. gehört die Ahnenreihe der Herzogin und sie selbst in die Sparte 'Renaissancenkult als Gestaltung des Übermenschen'. Pierluigi von Assy hat "in Turin, Warschau und Neapel Allianzen ertändelt und Höfe ent-  
zweit. Die Königin von Polen war ihm hold, er brachte ihretwegen fünf Schlachtizen um und ward halb tot gestochen. Wo er vorbeikam, da klingelte Gold in hellen Haufen. War es zu Ende, so verstand er neues zu machen. Sein Leben war voll Flitter, Intrigen, Duellen und verliebten Frauen. Er diente der Repu-

blik Venedig: sie ernannte ihn zu ihrem Proveditor für Dalmatien, und er regierte das Land wie die glückliche Cythere: unter Rosengewinden, mit erhobenem Kelchglas und den Arm um jene milchweiße Schulter. Er starb unter Scherzen, höflich, nachsichtig mit den Sünden der anderen und zur Reue über die eigenen nicht geneigt.

Auch Samsone von Assy stand in Diensten der Republik, als ihr General. Für eine kunstreich gegossene Kanone mit zwei Löwen darauf verkaufte er die Stadt Bergamo dem König von Frankreich. Dann eroberte er sie zurück, weil er auch den Cießer haben wollte, der drinnen saß. Aber die Erstürmung kostete ihn zu viele von seinen teuer bezahlten, reich und schön gerüsteten Soldaten; im Zorn ließ er die Kanone einschmelzen und den Künstler aufhängen./.../. Sein Leben war erfüllt von purpurnen Zelten auf verbrannten Feldern, den Rackelzügen nackter Knaben und Marmorbildern, besprengt mit Blut. Er starb stehend, eine Kugel in der Seite und auf den Lippen einen horazischen Vers." Durch das Leben von Guy und Gautier von Assy "wälzten sich Massen zerstückelter Leiber, verzerrierter Häupter in Turbanen, bleicher Frauen mit flehend emporgehaltenen Säuglingen, in weißen Städten, die schaudernd hinabblickten auf blutgerötete Meere."<sup>69</sup> (13/14) Der Urahn, der Normanne Björn Jernside "ankerte im Ligurischen Meer vor einer Stadt, die ihm stark schien. Deshalb schick-

te er Toten hinein an Graf und Bischof: er sei ihr Freund, er wolle sich laufen lassen und im Dom begraben werden, denn er liege todkrank. Die dummen Christen taufte ihn. Der Trauerzug der Beinigten trug den Toten zur Kathedrale. Da sprang er aus dem Sarge, aus den Mänteln flogen Schwerter, es begann ein fröhliches Gemetzel unter den entsetzten Christenmännern." (14) "So wie diese fünf, waren alle Assy über die Erde geschritten. Sie alle waren Menschen der Entzweiung, der Schwärmerie, des Raubes und der heißen, plötzlichen Liebe. /.../. Überall empfanden die Schwachen, das weiche und feige Volk, ihre lachende Grausamkeit und ihre harte, fremde Verachtung. /.../. Sie waren unbedenkliche Abenteurer /.../, stolz und dürstend nach Größe /.../, blutbefleckte Halluzinierte /.../, und wie der Heide Björn Jernside so frei und unverwundbar." (15)

Das steht am Anfang des Romans als Grundlegung und Vorbereitung seiner Idee und Atmosphäre. Vor dem Eintritt in ihre dritte Lebensphase gedenkt die Herzogin wieder ihrer Ahnen, die diese höchste Seinsstufe ihr anscheinend vorgelebt haben: "Meine Väter! /.../. Ihre Begierden waren zahllos, wie meine. Sie trachteten, wie ich, nach allem, was wärmt, mundet, sich üppig anfühlt, erschlaft, reizt, selig macht. Und um alles zu besitzen, zerstampften und töteten sie alles, lachend, aus bloßer Liebe. wie ihre Augen geblitzt haben müssen! Sie waren gewiß rotwangig, mit

langen blonden Haaren und breiten Schultern. /.../. Sie brachen alle Verträge, trauten nur ihresgleichen, heischten Fürstentümer als Morgengaben, verhinderten die Ernten und triumphierten über ausgehungerte Städte. /.../. wie haben sie sie verachtet, die schönen, weichen Sklaven, über die sie hereingebrochen waren!" (487)

Die Grundvorstellung und der Wortschatz weisen direkt auf Nietzsche zurück. Er feierte auch die "Kühnheit vornehmer Rassen, toll, absurd, plötzlich, wie sie sich äußert, das Unberechenbare, das Unwahrscheinliche selbst ihrer Unternehmungen /.../, ihre Gleichgültigkeit und Verachtung gegen Sicherheit, Leib, Leben, Behagen, ihre entsetzliche Heiterkeit und Tiefe der Lust in allem Zerstören, in allen Wollüsten des Siegs und der Grausamkeit /.../"<sup>70</sup>, ihm schwebte auch vor: "Stolz, Pathos der Distanz, die große Verantwortung, der Übermut, die prachtvolle Animalität, die kriegerischen und eroberungslustigen Instinkte, die Vergöttlichung der Leidenschaft, der Rache, der List, des Zorns, der Wollust, des Abenteuers, der Erkenntnis /.../, Schönheit, Weisheit, Macht, Pracht und Gefährlichkeit des Typus Mensch: der Ziele setzende, der ,zukünftige Mensch'."<sup>71</sup> Nur besteht ein Unterschied zwischen den Visionen eines Philosophen, der Dichter ist, und den etwas verkrampten Vorstellungen einer Literatur, die der Mode folgt. Liegt das an Wörtern wie "große Verantwortung", "Typus Mensch"

und "der Ziele setzende" Mensch oder an noch weniger faßbarem und außertextlichem wie der Einsatz des Lebens? Schwer zu sagen.

Im Roman geht es in diesem Ton bis zum Schluß. In der Sterbensphase eines übermenschlichen Lebens in Kunst und Liebe spricht sich die Heldin mit dem Gedanken an ihre Ahnen Mut zu: "Ich war ebenso stark! Bin ich nicht die Tochter von Starken, in deren Lebensläufen sich die Körper der Besiegten häuften? Wie viele mußten wohl untergehen oder verkümmern, damit das Leben eines Assy frei, ungehemmt, groß und schön werde? Er hat sie nie gezählt! Er nahm sie hin, er hielt sich aller Opfer wert, er hatte den Mut dazu und das gute Gewissen!"<sup>72</sup> (655)

Sogar das Zeitkritische im Roman artikuliert sich in den Kategorien Renaissance und Kunst. Ein Leben im Handeln sei nicht mehr möglich, als Ersatz bietet sich nur noch die Kunst an: "Du möchtest /.../ Großes tun und sonderbare Dinge erleben" - wird zu einem Knaben gesagt, der später noch der Partner der Heldin in ihrer Lebens- und Liebeserfüllung sein wird. "Aber begreife doch, daß dies alles durch die Kunst geschieht. Sieh doch, auch die Pracht der großen Zeiten - wer darf sie heute noch anlegen? Ein Maler." (392) An ihm wird auch eine Jugendstil-Pädagogik ausgeübt in dem Sinne, das einzig Wertvolle und Wirkliche im Leben sei die Kunst: "Jede seiner Vorstellungen soll ein schönes Bild sein, jeder seiner Gedankengänge



soll ins Reich der Kunst münden." (330) an ihm wird dann auch der Gegensatz Persönlichkeit - Masse, in dieser Konkretheit sogar nicht mehr Nietzschescher, sondern eher Langbehnscher Prägung, exemplifiziert: "Tausende bedrückter Sklaven" - sagt er, bevor er zu den Anarchisten geht - "wollen wir erlösen /.../. Wir sind entschlossen, der Freiheit und dem Rechte der Persönlichkeit unser Leben darzubringen und rufen zum Kampfe auf gegen den Sozialismus, der sie beide vergewaltigt." (615) Die Außenwelt ist auch sonst die Stätte der Vergewaltigung des Menschen und die Rettung davor, also das Fluchtziel, ist die Kunst: "Vor den Vergewaltigungen durch Menschen" - sagt eine Frauenfigur des Romans - "bin ich zu ihnen /den Kunstwerken/ geflüchtet, die so feierlich zu mir sprechen, und dabei so innig. Ich verschwinde in ihnen, ich vergesse den Menschen, der ich war, und wie mißhandelt und entwürdigt er von andern Menschen war, - und es bleibt von mir nichts übrig, als das Gefühl, erwärmt im Sonnenschein der Bilder." (408)

Der Roman ist aber nicht nur im Ideellen sozusagen eine literarische Aufarbeitung der Philosophie und der Anthropologie des Jugendstils; er ist auch in den äußeren Merkmalen, die wir in den ersten beiden 'Ebenen' zu nennen versuchten, eine reichhaltige Fundgrube jugendstilhafter Stilgesten und Gestaltungsmomente. Jedes Landschaftsbild, sowohl der unberührten als auch der gestalteten Natur ist im Sinne ei-

ner Welt des schönen Scheins stilisiert; von beiden gibt es eine reichliche Fülle, und dieser Reichtum ist selbst ein Charakteristikum des Periodenstils. Ohne weitere Analyse wollen wir nur je ein Beispiel anführen; sie sprechen ohnehin für sich. Nur bei dem ersten weisen wir auf die bezeichnende Stilisierungsweise des Jugendstils, zunächst in der bildenden Kunst und in ihrer Nachfolge auch in der Literatur, hin: auf die Annäherung der unbelebten Natur und der lebendigen Welt (Tier und Mensch), so daß bei im Sinne des Periodenstils gelungenen Bildern die beiden Bereiche durch Stilisierung ausgeglichen werden. Eine Einheit bildet sich durch Vermenschlichung der ersten und die Enthumanisierung der letzteren.

"Wenn sie an den blauen Tagen nach ihrem Garten übersetzte, so fuhr die Sonne mit ihr, als ein goldener Reiter. Er saß auf einem Delphin, der trug ihn von einer Welle zur andern. Und er landete mit ihr, und sie spielte mit ihrem Freunde. Sie haschten sich. Er erkletterte einen Maulbeerbaum oder eine Fichte; seine Tritte hinterließen lauter gelbe Spuren. Dann ward aus ihm ein Hirte, er hieß Daphnis. Sie selber war Chloe. Sie wand einen Kranz von Veilchen und krönte ihn damit" usw. (18) Und dann eine typische ‚Parksszene‘: "Sie wanderte rastlos umher vor den beschnittenen Steineichen. Manche ihrer Wände sah sie weißüberrieselt, und voll großer blasser Tropfen, die Rosen waren; vor andern hielt mit ausgebreitetem

Schleier die Finsternis wache. Schimmernd und leicht stand der Springquell im weiten, silbern überperlten Himmel. Aus den großen Schalen auf der Balustrade floß mit dem Schlinggewächs ein Bach von silbernem Licht ohne Laut die Terrasse hinab. Er verbreitete sich drunten über die schlafenden Kronen der Oliven, er durchrann den Irrgarten des Weins, und ergoß sich ins Tal und in die Ferne. Steinerne Inseln, Kränze gleißender Gärten schwammen in ihm, und er brach sich an starren Mauern von Zypressen." (477) Fiktive Kunstbilder werden beschrieben oder Bildentwürfe entwickelt, die alle betont Jugendstilcharakter haben. Ein Maler sagt, wie er die Hand einer Frau malen will: "in dem Augenblick, wo sie den braunen Kopf eines Knaben streichelt, der unter ihrer trägen Liebkosung zittert und keucht, oder wie sie die zerrupften Blätter einer dunklen Rose hinausstreut in einen schwülen Wind ... Wo sehe ich dagegen die Hand der Herzogin? Auf der bilderreichen Wölbung einer köstlichen Vase. Sie gleitet an den Profilen der Figuren entlang. Die Mänade taumelt, die Nympe lacht, und ein Widerschein ihres ewigen Prangens fällt auf die vergängliche Hand." (285) Die Vorstellungswelt des Autors ist also so sehr auf den Zeitgeschmack fixiert, daß sogar das, was er durch den Mund des Malers ablehnt oder wenigstens als weniger gestaltungswürdig erachtet, unzweifelhaften Jugendstilcharakter hat. Diese Welt und Vorstellungswelt ist dann so ausschließlich durch eine ein-

zige Art Bildhaftigkeit bestimmt, daß wir bei einem Satz, in sich betrachtet, nicht wissen könnten, ob er eine fiktiv-lebendige Figur beschreibt (das tut er) oder die Wiedergabe einer zeitgemäßen Buchillustration ist: "Sie wartete, am Geländer steif aufgerichtet, mit herabhängenden Armen, den Kopf im Nacken." (477)

Eine Konzentration und Intensität der Merkmale des Periodenstils (im weiteren Sinne) zeigt das erste Kapitel des dritten, des "Venus"-Bandes, das in dieser seiner Eigenart kaum zu überbieten ist. Hier haben wir alles auf der höchsten Stufe beisammen: dionysische und apollonische Figuren und Ensembles, die andere Art der Stilisierung, nämlich die Mythologisierung von als erlebt hingestellten Menschengestalten, wo der Pan die Szene beherrscht - "ein struppiges Tier, brünstig und gefräßigen Blicks" (493) - der zugleich aber als der wirkliche Sexualpartner der Heldin akzeptiert werden soll, auch eine Darstellung des im Vergleich mit der Heimatkunst ganz anders, aber gleich wirklichkeitsfremd stilisierten Bauernlebens, bildhafte Frauenfiguren, die nur in ihrer symbolischen Funktion als Verkörperungen der erotischen Sinnlichkeit da sind und nicht zuletzt eines der beliebtesten Motive des Jugendstils, die Einheit von Liebe und Tod. Dieses Motiv erscheint übrigens im Roman mehrfach und in vielfältigen Formen, auch in seiner Variante 'Kunst und Tod' ("es

wäre ein zu glücklicher Tod, hier inmitten der Tröstungen meiner lieben, lieben Kunstwerke", 408), und hier haben wir auch seine meines Wissens gegenständlichste Sinndeutung, eine Erklärung, die beinahe einen Anspruch auf psychologische Konkretheit erheben kann, aus Dichterhand: "Das Sausen ihres aufgepeitschten Blutes muß jetzt alles übertönen. Sie hat sich, in der erkünstelten Kälte ihrer Einzigkeit, die männliche Liebe so lange versagt! Nun verlangt sie auf einmal eine ganze Sättigung. Die Unmöglichkeit, satt zu werden, wird beide in Traurigkeit stürzen, ihn und sie. Und die Wut, dennoch Satttheit zu erreichen, wird in den Wunsch verlaufen, zu sterben, oder einander zu töten." (466) Letzteres geschieht dann, gleichsam als ein Abschiedsgruß an den Jugendstil, im Roman Die kleine Stadt.

Der Jugendstil hat viele Gesichter und viele Schichten; sie alle erscheinen in Die Göttinnen. Die Grundzüge sind aber nicht zahlreich und überall die gleichen: die Flucht in etwas anderes, als was die alltägliche Welt bietet und ihre allgemein akzeptierten Gesetzmäßigkeiten sind und darüber hinaus, zugleich dadurch und darin, die Wirkung Nietzsches. Die Herzogin Assy flieht in die Schönheit und die Kunst aber zugleich in eine andere Erlebniswelt, in ein Bestimmte durch etwas anderes, als was als Bestimmendes für die Menge gilt, in das Be-

stimmtsein durch das irrational Instinktmäßige. Das läßt sie als eine Schwester Iulus im Erdegeist und in der Büchse der Pandora erscheinen; uns darf nicht stören, daß bei Wedekind die Schönheit oder die Kunst als Fluchtorte des gesellschaftsmüden oder vor dem Gesellschaftlichen verschreckten Menschen nicht ins Bild treten. Nietzsche ist auch hier gegenwärtig, diesmal im "Tier", das "mit Gebrüll und Ungewitter, / Dem Menschen mörderisch an die Kehle springt"<sup>73</sup>(235), es tritt "Das wahre Tier, das wilde, schöne Tier" (236) auf, der Tierbändiger des Prologs (und dann das ganze Stück) zeigt die "Schlange", "die Urgestalt des Weibes".(237) Nietzsche ist nicht nur gegenwärtig, er herrscht im Doppelstück: in seiner Hauptfigur, in der das Tierische, das Triebhafte, das Zerstörerische und Selbstzerstörerische durch das hemmungslose Ausleben des Tiefsten und Bestimmenden im Menschen gezeigt wird - bzw. das, was der Philosoph oder eher sein dichterischer Jünger dafür hält. Ähnlich verhält es sich im Marquis von Keith, in dem der Instinktsichere im Kampf mit der durch Rationalität des Geldes und der gesellschaftlich sanktionierten Sitten gesteuerten Bürgerwelt steht, in diesem Kampf triumphiert und untergeht. Dies hat schon anhand des Erdegeists der Beobachter der Szene festgestellt, ohne das Wort, geschweige denn den Begriff 'Jugendstil' zu kennen, er mußte noch mit 'Individualismus' auskommen: "Eine Personifikation der Sünde,

die inkarnierte Anarchie, ein weiblicher Don Juan, ein erotischer Würgeengel von so ursprünglicher Zerstörungssucht, daß ein Grauen von ihr ausgeht, wie von etwas Überirdischem. /.../ Unschuld in der Sünde /.../. Die elementare Gewalt der Leidenschaft mit den grollenden und wühlenden Untertönen macht die Tragödie zu einer der interessantesten Schöpfungen der neuesten Zeit."<sup>74</sup> Und wenn wir schon bei Leo Berg sind, führen wir noch eine andere Stelle von ihm an, diesmal über Stanisław Przybyszewski, über die vielleicht markanteste Figur in der Szenerie des "vitalistischen Jugendstils"<sup>75</sup>, dem wir schon bei unseren Wanderungen auf dem Gefilde der Nietzsche-Jüngerschaft eher anekdotisch begegneten: das "Duett von sexuellem Hochmut und Wegwurf, diese Orgien von Begierden und Selbsterniedrigungen vervollständigen das Bild des modernen Individualismus, der mit dem stolzen Verbrecher begann, um mit den wüsten Phantasien eines Erotomanen zu endigen."<sup>76</sup>

Wir wollen noch einen Blick in eine ganz andere Richtung werfen, der uns jedoch nicht über das breite und weite Gefilde jugendstilrelevanter Gewächse hinausführt. Nicht nur die frühen Novellen Thomas Manns, von denen schon in diesem Sinne im Rahmen eines Zitats die Rede war, können mit dem Jugendstil in Zusammenhang gebracht werden: Sein ganzes Schaffen bis zum Tod in Venedig ist ein Stück Ju-

gendstil. Dazu macht es seine Grundidee von den zwei Welten, deren eine die des Künstlerischen ist. Daß sie nicht die als einzig möglich gesetzte ist, daß sie sogar gegebenenfalls nicht einmal als die eindeutig und ohne Abstrich höhere erscheint, daß sie also kein erlösungsbringender Fluchtort, sondern eine Gegenwelt ist, ändert nichts an der ästhetisch gestalteten Lebensvorstellung, daß sie eine subjektiv existierende eigene und für einen Teil der Menschheit die einzig adäquate und die andere eine innerlich unannehbare, also für jenen Teil der Menschheit eine unmögliche, ist. Auch das geht natürlich auf Nietzsche zurück, und nicht nur das symbolträchtige Detail, daß diese doch menschenwürdigere innere Lebenswirklichkeit sich in der Irrationalität der Musik und zwar in der des Tristan, auf dem Klavier gespielt, gleichsam materialisiert. Meinte doch der Philosoph, er sei Wagnerianer gewesen "von dem Augenblick an, wo es einen Klavierauszug des Tristan gab /.../" und: "Dies Werk ist durchaus das non plus ultra Wagners."<sup>77</sup> Im Gültigkeitsbereich dieser eigenen, die Überspanntheit und Einseitigkeit vermeidenden, (fast würden wir sagen) ,realistischen' Jugendstilhaftigkeit sind wir mit der Feststellung einverstanden: "/.../ man gerät mit ,Fiorenza' in das Zentrum eines Versuches Thomas Manns, der Nietzsche-Adaption des Bruders eine eigene Übersetzung entgegenzustellen, die offenbar das Ziel verfolgte",



das Einseitige bei Heinrich Mann "komplexer zu entfalten."<sup>78</sup>

Der Jugendstil hat aber nicht nur eine breite horizontale, sondern auch eine erkennbare vertikale Dimension. Mit anderen Worten: Der Expressionismus ist keineswegs eine Reaktion auf die Aktion Jugendstil, wie es mehr oder weniger im Falle des Umschlages des Naturalismus in Jugendstil (und Heimatkunst) war, sondern seine Fortsetzung mit einigen anderen Parametern. Zu diesen gehört unbedingt die Gesellschaftsbezogenheit der 'anderen Welt', indem sie eine direkte, ohne die Vermittlung des Schönen oder des Künstlerischen erfolgte Zurücknahme der wirklichen war oder eine Utopie dazu, d. h. eine andere in ihrem eigenen Element: Die Welt der Poeten sollte also auf die wirkliche einwirken. Andererseits aber war der dichterische Idealtyp kaum ein anderer als im Jugendstil: Der Neue Mensch war auch ein Einsamer, Höherstehender, einer, der den Massen gegenübergestellt wird, ein Dichter-Führer, eine Art Übermensch, immerhin mit vorübergehender - nämlich bis zum Scheitern während - pädagogischer Funktion. Bei einigen frühen Expressionisten wie Georg Heym oder Ernst Stadler ist der etwas zweifelhafte Expressionismus eher ein später Jugendstil eigener Art. Nietzsches Wirkung im Expressionismus bei den einzelnen Dichtern und in einzelnen Motiven hat Gunter Martens herausgearbeitet,<sup>79</sup> dazu ist höchstens soviel

hinzuzufügen, daß uns Inhalte als wichtiger erscheinen, die zwar in unterschiedlicher Abfärbung, aber in der ganzen Breite übernommen wurden, weiterlebten oder aufgrund ähnlicher gesellschaftsbezogener Erfahrungen als einzelne formelle oder thematische Reminiszenzen neu entstanden. Solche Inhalte sind z. B. die Trennung zwischen Kunst und Gesellschaft bzw. eine Ablehnung des Einflusses der Kunst auf die Gesellschaft in der Zeit vor 1914, wie es in der Aktion festzustellen ist und gegebenenfalls in der Tat als ein weiterlebendes Moment des Jugendstils aufgefaßt wird.<sup>80</sup> (24) Der Protest gegen die bestehende Welt unterscheidet sich gegebenenfalls auch nur hauchdünn vom jugendstilhaften durch die stärkere Konkretetheit und die Theoriefreudigkeit wie z. B. Beim frühen Ludwig Rubiner: Er spricht von "Zivilisation" als von "immense(r) Akkumulation von industriell erzeugten Gegenständen und (von) administrative(r) Perfektionierung von Herrschaft, der ein profilloser angepaßter Menschentypus entspreche." (25)

Wichtiger noch als das Weiterleben des Jugendstils im Expressionismus sind für unsere Belange andere Bewußtseisinhalte und ihre literarisch-sprachlichen Formen, die im Geiste und zur Zeit des Jugendstils entstanden und dann als ein Erbe über den Expressionismus hinaus organische Bestandteile des literarischen Bewußtseins und der literarischen Formsprache geworden sind.

Zunächst fallen im Jugendstil als Sprach- und Stilformen die Begriffspaare auf, die entweder als Gegensatzbegriffe zwei Hälften von etwas Ganzheitlichem und infolgedessen in ihrer Verbindung ein Ganzes oder als Begriffe auf der gleichen Ebene des Erlebnisses durch die wechselseitige Stärkung eine Steigerung der Lebensintensität zu tragen berufen sind. (Wenn sie nicht einfach durch die Mode hervorgerufene dichterische Sprachautomatismen bzw. -gesten sind; das gibt es natürlich auch.) Sie sind weder in ihrer Form noch in ihrem Inhalt Erfindungen des Jugendstils; sie halfen vielmehr zur Fixierung der eigenen Welterfahrung, vorgeprägt durch Nietzsche und alle anderen Autoren von weltanschaulichen Bewußtseinsinhalten über Tönnies, de Lagarde, Langbehn und dann weiter hin bis Spengler. Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß das Denken in gegensätzlichen Begriffspaaren und die ihm entsprechende Weltkonstruktion auch in den Geisteswissenschaften theoretische Methode war: "die konkrete ökonomisch-soziale Problematik der Kultur erscheint (bei Georg Simmel)" - schreibt z. B. Georg Lukács - "als Erscheinungsweise einer allgemeinen ‚Tragik der Kultur überhaupt‘. Diese beruht nach der Simmelschen Darstellung auf dem Gegensatz von ‚Seele‘ und ‚Geist‘, auf dem Gegensatz der Seele und ihrer eigenen Produkte und eigenen Objektivationen."<sup>81</sup> Wir wollen als Illustration noch einige Sätze zitieren, weil sie in ihrem Spannungsbogen damalige Gegenwart und spätere Zu-

kunft, ästhetischen Besitz und die nachgelassene Erbschaft ganz im Sinne unserer gegenwärtigen Betrachtung miteinander verbinden. (Es geht darin übrigens um Hesse:) "Handlungskonflikte werden kann gesellschaftlich-geschichtlich vermittelt, sondern erscheinen als Ausdruck von überhistorischen Polaritäten: Natur und Geist, Eros und Logos, Leben und Kunst, Weibliches und Männliches, Masse und elitärer Einzelner. Derartige Paarbegriffe sind älteren lebensphilosophischen Ursprungs, sind zumeist schon vor dem Krieg in den breiten Strom konservativer Kulturkritik eingegangen, finden früh schon unter dem Aspekt

der Künstler-Problematik eine wesentliche Durcharbeitung bei Th. und Heinrich Mann (auch bei Hofmannsthal) und werden nun nach dem Krieg von Hesse einerseits popularisiert, andererseits exotisch und tiefenpsychologisch ausgefüllert."<sup>82</sup>

Von den homogenen Begriffspaaren hat zur Zeit des Jugendstils vielleicht 'Liebe und Tod' die größte Signifikanz erreicht, sie konnte auch sogar werkgestaltend sein wie Rilkes Weise von Liebe und Tod zeigt. 'Kunst und Leben' kann beides, homogen oder konträr sein, nämlich Leben in Kunst wie in den Göttinnen oder Kunst dem alltäglichen Leben entgegengesetzt wie z. B. in Caesar Flaischens Zarathustra-imitation Jost Seyfried (1905). Von den eindeutig konträren Verbindungen, den polaren Begriffspaaren, ist 'Bürger und Künstler' beinahe mit dem Begriff

„Jugendstil“ identisch. Zugleich aber hat es auch vor und nach dem Jugendstil eine zentrale Bedeutung im Denken der Zeit und in der Vorstellungswelt der Literatur: im literarischen Bewußtsein und im Formbereich der Literatur.

Der ‚Künstler‘ an sich war seit Nietzsche oft und annähernd das, was das Wort in ursprünglicher Bedeutung aussagt. Als antinomisch verwendete Begriffe setzten die beiden Wörter jedoch zur Zeit des Jugendstils in den meisten Fällen schon ideelle inhaltliche Grundpfeiler und verkörperten kompositorisch tragende Streben, über ihren eigentlichen Wortsinn weit hinausgehend. Auf jeden Fall müssen wir uns auch bei der Begegnung mit der einfachen Verwendung des Wortes ‚Künstler‘ für eine erweiterte Bedeutung offen halten: Bei Nietzsche kann es als eine mögliche Konkretisierung für ‚Übermensch‘ stehen. Er sagt z. B. über die Gestalt des Prometheus bei Äschylus und Goethe, der im strengen Sinne keineswegs Künstler war: „Das herrliche ‚Können‘ des großen Genius, das selbst mit ewigem Leide zu gering bezahlt ist, der herbe Stolz des Künstlers /.../.“<sup>83</sup> Auch bei dem unvergleichlich simpleren Langbehn ist er die Veranschaulichung des nationalen bzw. volkstümlichen Geistes, der Individualität und der Totalität im Gegensatz zum Spezialistentum, also zum 19. Jahrhundert: Der Künstler soll „der höchste und reinste, der freieste und feinste Ausdruck des volkstümlichen deutschen

Geistes" sein, "Sein /Rembrandts/ Empfinden wurzelt im niederdeutschen Geiste und seine Anschauung erhebt sich zur vollen Höhe des Individualismus."<sup>84</sup> (76) und: "/Weltmann und/ Künstler /.../ leben beide in und aus dem Ganzen; beide sind dem heutigen Spezialistentum schnurstracks entgegengesetzt." (81)

In der konkreten Gegenüberstellung - etwas davon hatten wir schon in unserem (Langbehnschen) Zitat, nur steht da für ,Bürger' ,Spezialistentum' - verflüchtigt sich dann der soziologische Sinn der beiden Wörter, der des ,Bürgers' noch mehr als der des ,Künstlers' und umso mehr, je mehr wir uns vom zentralen Bereich des Jugendstils oder vom Jugendstil zeitlich entfernen. Eine allgemeine Beschreibung dessen, was auf der ,Künstler'- und was auf der ,Bürger'-Seite beheimatet ist, wäre schwer zu leisten, weil die Inhalte und das innere Verhältnis des Autors zu der jeweils einen Seite sich von Autor zu Autor und sogar von Werk zu Werk desselben Autors ändern kann. Es kann sogar vorkommen, daß der ,Bürger' in seinem äußeren Beruf ein ,Künstler', wenigstens ein Schriftsteller ist, wie Aschenbach in der ersten Hälfte des Tods in Venedig. Im Marquis von Keith stehen auf der einen Seite ein phantasievoller, ungebundener, hemmungsloser, ,instinktsicherer' Mensch, und als solcher ein ,Künstler', auf der anderen zum Teil echte Bürger im soziologischen Sinne des Wortes, wir könnten beinahe ,Bourgeois' sa-

gen. Viel später, nämlich 1930, betont Franz Werfel, der „Künstler“ als Idealtyp sei nicht Künstler (er spricht hier übrigens vom „Retter der Welt des Menschen“): „Ich meine /mit ‚Künstler‘/ nicht den Künstler, nein, ich meine den seelisch-geistig bewegten, den erschütterlichen, den rauschfähigen, den phantasievollen, den weltoffenen, den sympathiedurchströmten, den charismatischen, den im weitesten Sinne musikalischen Menschen.“<sup>85</sup> Wir wollen hier noch einige Meinungen von Forschern und Autoren zu dieser Frage bringen.

„Der ästhetische Typus im Zeitalter der bürgerlich-demokratischen Welt muß sich ein neues Reich der Phantasie, eine von nüchterner Zweckhaftigkeit gelöste ästhetischen Lebensanschauung erst schaffen, um die geistige Befreiung von den Fesseln und dem Banal-sentiment seines Standes zu ermöglichen. So ruft der intellektualisierte Bürger als seinen Gegentyp den Dandy, den Bohemien, den modernen Ästhetiker hervor.“ Das könne dann etwas „Zwiespältiges in /der/ höheren Kultur des Bürgertums“ werden, wie bei Thomas Mann „als schwere persönliche Schicksalproblematik.“<sup>86</sup> Walther Rehm spricht – übrigens dem „Philister“ gegenübergestellt – von der „Sphäre des Überreifen, Kranken, Überzüchteten, Aristokratischen“, von Menschen bzw. Kunstfiguren, für die „im Ästhetischen der einzige Lebenswert“ liege.<sup>87</sup> Wie allgemein diese Zweitteilung auch außerhalb des strenggenommenen

Jugendstils war und wie weit ihre Grenzen werden können, zeigt ein autoraler Kommentar aus dem frühen Werk Erwin Guido Kolbenheyers. Bei ihm steht für ,Künstler' "Vollnatur" und für ,Bürger' "Halbnatur":

"Überwältigende Erlebnisse einer Vollnatur tragen das Antlitz des Traumes, sie betäuben den Kraftvollen für ihre Stunde, Ihm, der mit hundert Sinnen alles umklammert, was in der Bahn liegt, da seine Brust weit ist für hundertfältiges Leid, für hundertfältige Lust, hebt sich ein neuer Tag aus dem Traume, der, herrlicher als der alte war, die verborgenen Knospen entfaltet und heimliche Wässer entquillen läßt.

Das Überwältigende erhöht den Kraftvollen wie schwelende Erdfeuer die Bergesgipfel.

Sie sind die Kornhalme, die vom Sturme getroffen am Boden bleiben und kümmerlich der Sichel entgegenreifen. Sie sind der Zorn des Schnitters, der Gram des, der sie säte.

Hat sie die Lust erfaßt, so sinken sie taumelnd ins Moor; hat sie der Schmerz gewürgt, so tragen sie fortan Sack und Asche.

Sie können nicht gestalten, nicht mit offenen Augen träumen."<sup>88</sup>

Über den zeittypischen Begriff ,Ganzheit' nachsinnend, zeigt uns Hans Hinternäuser eine überraschende Gegenüberstellung, die zwar vom hier behandelten Gegensatz nicht zu trennen, zugleich aber zur überwölbenden Vorstellung, zur Spaltung der menschlichen



Welt und der inneren Welt des Menschen zuzurechnen ist: "/.../ im Kentauren erfüllt sich exemplarisch die wechselseitige Potenzierung von Mensch und Tier, die Einheit von Kraft und Erkenntnis in der gleichen, mehr-als-menschlichen Person. Durch diesen Zuwachs an Urkraft /.../ - und nun stoßen wir mitten ins Zeitbewußtsein vor - konnte der Kentaure zum Gegen-symbol der Dekadenz werden."<sup>39</sup> - Wir bringen noch eine umfassende, wortreiche und ausladende Schilderung der Spaltung von Oswald Spengler. Sie hat natürlich auch ihre eigene Art, die insofern doch nicht ganz 'eigen' ist, daß sie einiges mit der Instinktsicherheit und dem Renaissance-Übermens-  
schentum zu tun hat. Zugleich müssen wir erkennen, daß nicht nur ihre Elemente, sondern auch ihre ne-  
gative Wertung dessen, was hier zum 'Künstlerischen' geschlagen werden könnte, in der Literatur seiner  
Zeit, der 20er Jahre, ihre Entsprechungen hat. "Es  
gibt geborene Schicksalsmenschen und Kausalitäts-  
menschen. Der eigentlich lebendige Mensch, der Bauer  
und Krieger, der Staatsmann, Heerführer, Weltmann,  
Kaufmann, jeder, der reich werden, befehlen, herr-  
schen, kämpfen, wagen will, der Organisator und Un-  
ternehmer, der Abenteurer, Fechter und Spieler, ist  
durch eine ganze Welt von dem 'geistigen' Menschen  
getrennt, dem Heiligen, Priester, Gelehrten, Ideal-  
isten und Ideologen, mag dieser nun durch die Gewalt  
seines Denkens oder den Mangel an Blut dazu bestimmt

sein. Lösen und Wachsein, Takt und Spannung, Triebe und Begriffe, die Organe des Kreislaufs und die des Tastens (d. h. das Triebhafte und „bloß“ erfahrende) - es wird selten einen Menschen von Rang geben, bei dem nicht unbedingt die eine Seite die andere an Bedeutung überragt. Alles Triebhafte und Treibende, der Kennerblick für Menschen und Situationen, der Glaube an einen Stern, den jeder zum Handeln Berufene besitzt und der etwas ganz anderes ist als die Überzeugung von der Richtigkeit eines Standpunktes: die Stimme des Bluts, die Entscheidungen trifft, und das unerschütterlich gute Gewissen, das jedes Ziel und jedes Mittel rechtfertigt, das alles ist dem Betrachtenden versagt. Schon der Schritt des Tatsachenmenschen klingt anders, wurzelhafter, als der des Lenkers und Träumers /.../.“<sup>90</sup>

Die Spaltung der menschlichen Welt ist die leitende Idee der Jahrhundertwende und ist die significanteste Reaktion auf die Bedrohung, die für die Integrität des Menschen von der Erscheinungswelt und dem Inhalt der modernen Industriegesellschaft ausging. Sie wurde vom Jugendstil in die Welt der Literatur eingebracht und ihre zentrale Stelle für Jahrzehnte verankert. Das ist seine bedeutendste Leistung.

Anmerkungen

- 1 Zitiert bei Jost Hermand: Jugendstil. Ein Forschungsbericht (1918-1962). - Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geschichte, Jg. 38 (1964), S. 70-110, 273-315 aus: Fritz Schmalenbach: Jugendstil, Würzburg 1935. S. 84.
- 2 Dolf Sternberger: Über den Jugendstil und andere Essays, Hamburg 1956. S. 12.
- 3 Erich Ruprecht, Dieter Bänsch (Hrsg.): Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890-1910, Stuttgart 1970. S. VII.
- 4 Hans Hinterhäuser: Fin de siècle, München 1977. S. 141.
- 5 Hans-Christoph Blumenberg: Kleine Fluchten. - Die Zeit, Jg. 38, Nr 15 (8. 4. 1983), S. 41.
- 6 Hermann Bahr: Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Gotthart Wunberg, Stuttgart, Berlin u. a. 1968. - Bei unmittelbar nacheinanderfolgenden Zitaten aus der selben Quelle

bringen wir die Seitenzahlen im Haupttext in ( ).

- 7 Hans Hinterhäuser: *Fin de siècle*, w. o., S. 141.
- 8 Josef Hofmiller: *Hofmannsthal*. - In: J. H.: *Zeitgenossen*, München 1910. S. 249.
- 9 Julius Langbehn: *Rembrandt der Erzieher. Von einem Deutschen*, Stuttgart 1936. 85.-90. Tausend, S. 92.
- 10 Hans Hinterhäuser: *Fin de siècle*, w. o., S. 72.
- 11 Wilhelm von Polenz: *Sühne. Gesammelte Werke*, Bd 5, Berlin 1909.
- 12 Felix Hollaender: *Der Weg des Thomas Truck*, Berlin o. J. S. 230.
- 13 Jost Hermand: *Jugendstil*, w. o., S. 313.
- 14 Horst Fritz: *Literarischer Jugendstil und Expressionismus. Zur Kunsttheorie, Dichtung und Wirkung Richard Dehmels*, Stuttgart 1968.
- 15 Walter Benjamin: *Rückblick auf Stefan George*. - In: W. B.: *Lesezeichen*, Leipzig 1970. S. 114/115.

- 16 Friedrich Ahlers-Hestermann: Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900, Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1981. S. 26.
- 17 Janos Frecot, Johann Friedrich Geist, Diethart Kerbs: Fidus 1868-1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen, München 1972. S. 237/238.
- 18 Jost Hermand: Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende, Frankfurt 1972. S. 71.
- 19 Peter Szondi: Das lyrische Drama des Fin de siècle. Hrsg. von Henriette Beese, Frankfurt a. M. 1975.
- 20 Herbert Lehnert: Geschichte der deutschen Literatur vom Jugendstil zum Expressionismus, Stuttgart 1978. S. 157/158.
- 21 Renate Werner: "Cultur der Oberfläche". Zur Rezeption der Artisten-Metaphysik im frühen Werk Heinrich und Thomas Manns. - In: Bruno Hillebrand (Hrsg.): Nietzsche und die deutsche Literatur. I. Texte zur Nietzsche-Rezeption 1873-1963. II. Forschungsergebnisse, Tübingen 1978. Bd II, S. 102.
- 22 Hans Hinterhäuser: Fin de siècle, w. o.

- 23 Peter Szondi: Das lyrische Drama, w. o., S. 310/311.
- 24 Leo Berg: Der Übermensch in der modernen Literatur. Ein Kapitel zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts, Paris, Leipzig, München 1897. S. 173. - Hervorhebungen in Zitaten ohne Vermerk stammen vom Urheber des Zitats.
- 25 Janos Frecot u. a.: Fides 1868-1948, w.o., S. 48.
- 26 Walther Rehm: Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung. - In: W. R.: Der Dichter und die neue Einsamkeit, Göttingen 1969. S. 47.
- 27 Horst Fritz: Literarischer Jugendstil und Expressionismus, w. o., S. 179.
- 28 Georg Lukács: Die Zerstörung der Vernunft, Berlin (DDR) 1954.
- 29 Horst Fritz: Literarischer Jugendstil und Expressionismus, w. o., S. 116.
- 30 Hermann Bahr: Zur Überwindung des Naturalismus, w. o., S. 169.
- 31 Walther Rehm: Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung, w. o., S. 31 und 32.

- 32 Wolfram Krömer: Dichtung und Weltbild des 19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1982. S. 111 und 110.
- 33 Herbert Lehnert: Geschichte der deutschen Literatur vom Jugendstil zum Expressionismus, wwo., S.9.
- 34 Horst Fritz: Literarischer Jugendstil und Expressionismus, w. o., S. 31.
- 35 Wolfram Krömer: Dichtung und Weltsicht des 19. Jahrhunderts, w. o., S. 60.
- 36 Rudolf Walter: Friedrich Nietzsche - Jugendstil - Heinrich Mann. Zur geistigen Situation der Jahrhundertwende, München 1976.
- 37 Peter Szondi: Das lyrische Drama, w. o., S. 239.
- 38 Hermann Broch: Zum Problem des Kitsches. - In: H. B.: Die Idee ist ewig. Essays und Briefe, München 1968. S. 125.
- 39 Hans Hinterhaeuser: Fin de siècle, w. o., S. 9.
- 40 Peter Szondi: Das lyrische Drama, w. o., S. 239.
- 41 K. J. Obenauer: Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur, München 1933. S. 19.

- 42 Horst Fritz: Literarischer Jugendstil und Expressionismus, w. o., S. 91.
- 43 Hans Hinterhäuser: Fin de siècle, w. o., S. 90.
- 44 Wolfram Krömer: Dichtung und Weltsicht des 19. Jahrhunderts, w. o., S. 109.
- 45 Rainer Stollmann: Faschistische Politik als Gesamtkunstwerk. Tendenzen der Ästhetisierung des politischen Lebens im Nationalsozialismus. - In: Horst Denkler, Karl Prümm (Hrsg.): Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Themen - Traditionen - Wirkungen, Stuttgart 1976. S. 93.
- 46 Lily Braun: Memoiren einer Sozialistin. Lehrjahre, München 1909. S. 639.
- 47 Heinrich Hart: Literarische Erinnerungen. Gesammelte Werke Bd III, Berlin 1907. S. 87.
- 48 Lily Braun: Memoiren einer Sozialistin. Lehrjahre, w. o., S. 567.
- 49 Brief Hermann Conradis an Blume, 14. Juli 1886.  
- In: Bruno Hillebrand: Nietzsche und die deutsche Literatur, Bd I, w. o., S. 170.



- 50 Heinrich Hart: Literarische Erinnerungen, w. o., S. 68.
- 51 Helmut Jendrieck: Thomas Mann. Der demokratische Roman, Düsseldorf 1977. S. 68.
- 52 Rudolf Walter: Friedrich Nietzsche - Jugendstil - Heinrich Mann, w. o.
- 53 K. J. Obenauer: Die Problematik des Ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur, w. o., S. 363.
- 54 Hans Schumacher: Mythisierende Tendenzen in der Literatur 1918-1933. - In: Wolfgang Rothe (Hrsg.): Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik, Stuttgart 1974. S. 293.
- 55 Leo Berg: Der Übermensch, w. o., S. 268.
- 56 Walther Rehm: Geschichte des deutschen Romans. Bd II. Vom Naturalismus bis zur Gegenwart, Berlin, Leipzig 1927. S. 32.
- 57 Bruno Hillebrand: Frühe Nietzsche-Rezeption in Deutschland, - In: B. H. (Hrsg.): Nietzsche und die deutsche Literatur, Bd I, w. o., S. 6.
- 58 Tilmann Buddensieg: Gefahr für einen einzigarti-

gen Bau. - Die Zeit, Jg. 36, Nr 5 (23. 1. 1981)  
S. 37.

- 59 Bruno Hillebrand: Frühe Nietzsche-Rezeption in  
Deutschland, w. o., S. 9.
- 60 Jacob Burckhardt: Weltgeschichtliche Betrachtun-  
gen. Gesammelte Werke, Bd. IV, Berlin (West) 1956.  
S. 190.
- 61 Leo Berg: Der Übermensch, w. o., S. 79.
- 62 Walther Rehm: Der Dichter und die neue Einsamkeit,  
w. o., S. 45.
- 63 In: Bruno Hillebrand (Hrsg.): Nietzsche und die  
deutsche Literatur. Bd. I, w. o., S. 81.
- 64 Herbert Lehnert: Die deutsche Literatur vom Ju-  
gendstil zum Expressionismus, w. o.
- 65 Renate Werner: "Cultur der Oberfläche", w. o.
- 66 Wolfram Krömer: Dichtung und Weltsicht des 19.  
Jahrhunderts, w. o.
- 67 Zitiert wird aufgrund der Ausgabe: Heinrich Mann:  
Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin

von Assy, Berlin, Wien, Leipzig 1932.

68 Walther Rehm: Geschichte des deutschen Romans.  
Bd. II, w. o.

69 Heinrich Mann: Die Göttinnen, w. o.

70 Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral.  
Werke in sechs Bänden, Bd. IV, München 1980. S. 786.

71 Friedrich Nietzsche: Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre, w. o., Bd. VI, S. 640.

72 Heinrich Mann: Die Göttinnen, w. o.

73 Zitiert wird aufgrund der Ausgabe: Frank Wedekind:  
Werke in drei Bänden. Dramen I, Berlin und Weimar  
1969.

74 Leo Berg: Der Übermensch, w. o., S. 211.

75 Eine Wortbildung Herbert Lehnerts (in: Geschichte der deutschen Literatur vom Jugendstil zum Expressionismus, w. o., S. 160). Sie widerspiegelt im Sprachlichen überzeugend, wie das Denken von der Vorstellung eines Nebeneinanders verschiedener Formen und Stilarten - in diesem Falls "Vitalismus" und "Jugendstil" - zur Bildung von ver-

schiedenen Nuancen innerhalb des Jugendstils übergeht.

- 76 Leo Berg: Der Übermensch, w. o., S. 226.
- 77 Friedrich Nietzsche: Ecce homo, w. o., Bd. IV.
- 78 Renate Werner: "Cultur der Oberfläche", w. o., S. 105.
- 79 Gunter Martens: Nietzsches Wirkung im Expressionismus. - In: Bruno Hillebrand (Hrsg.): Nietzsche und die deutsche Literatur. Bd. II, w. o., S. 35-82.
- 80 Lothar Peter: Literarische Intelligenz und Klassenkampf. "Die Aktion" 1911-1932, Köln 1972.
- 81 Georg Lukács: Zerstörung der Vernunft, w. o., S. 360.
- 82 Hartmut Böhme: Geschichte und Gesellschaft im bürgerlichen Roman der Weimarer Republik. - In: Jan Berg u. a.: Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 1918 bis zur Gegenwart, Frankfurt a. M. 1981. S. 319.
- 83 Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, w.o., Bd I, 434 S. 58.

- 84 Julius Langbehn: Rembrandt der Erzieher, w. o.
- 85 Franz Werfel: Realismus und Innerlichkeit, Berlin, Wien, Leipzig 1931. S. 25/26.
- 86 K. J. Obenauer: Die Problematik des ästhetischen Menschen, w. o., S. 17.
- 87 Walther Rehm: Geschichte des deutschen Romans. Bd. II, w. o., S. 32.
- 88 E. G. Kolbenheyer: Amor dei. Ein Spinoza-Roman. München o. J. S. 42.
- 89 Hans Hinterhäuser: Fin de siècle, w. o., S. 205/206.
- 90 Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. Bd. II, Welthistorische Perspektiven, München 1922. S. 20/21.